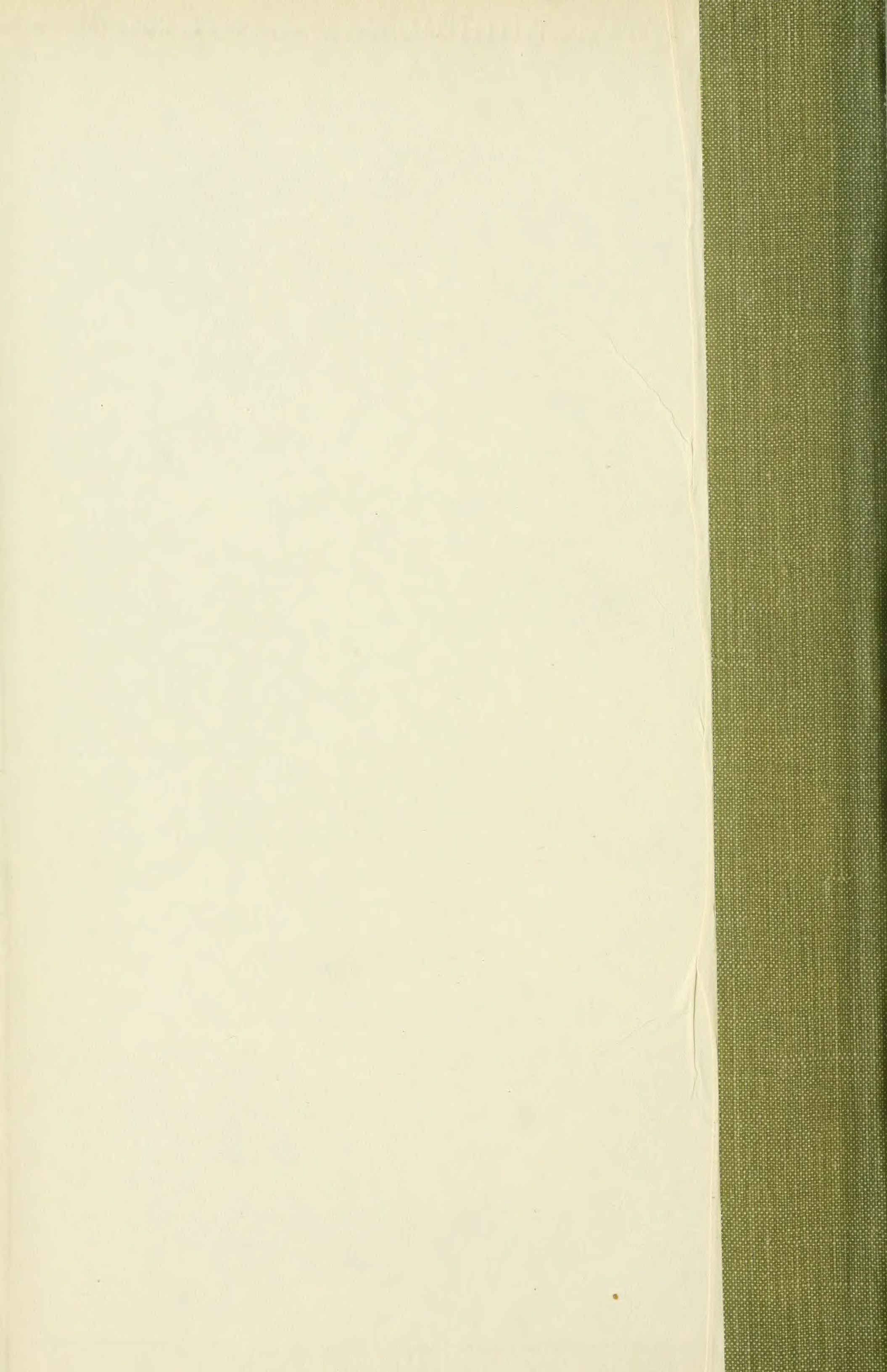
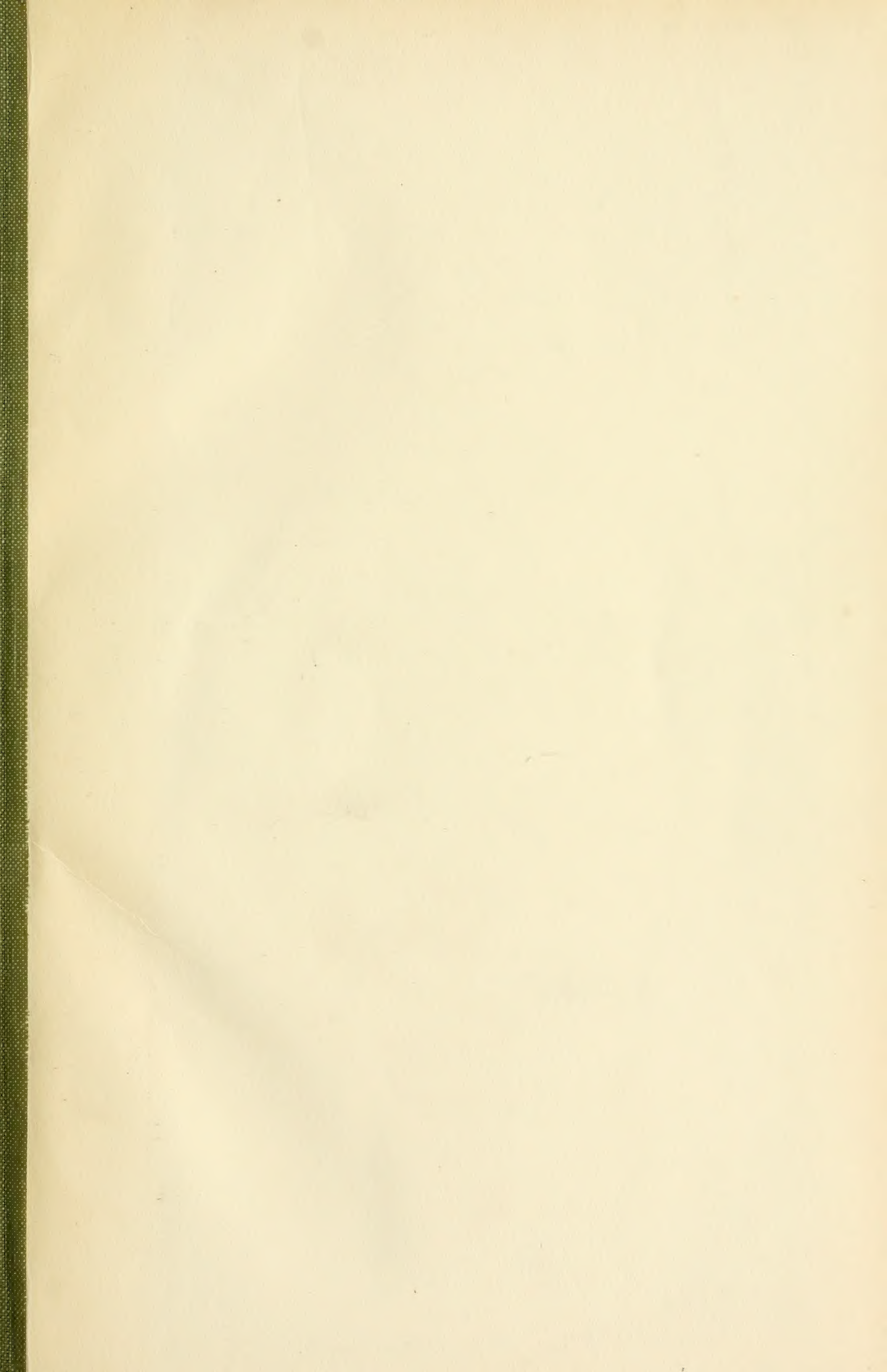
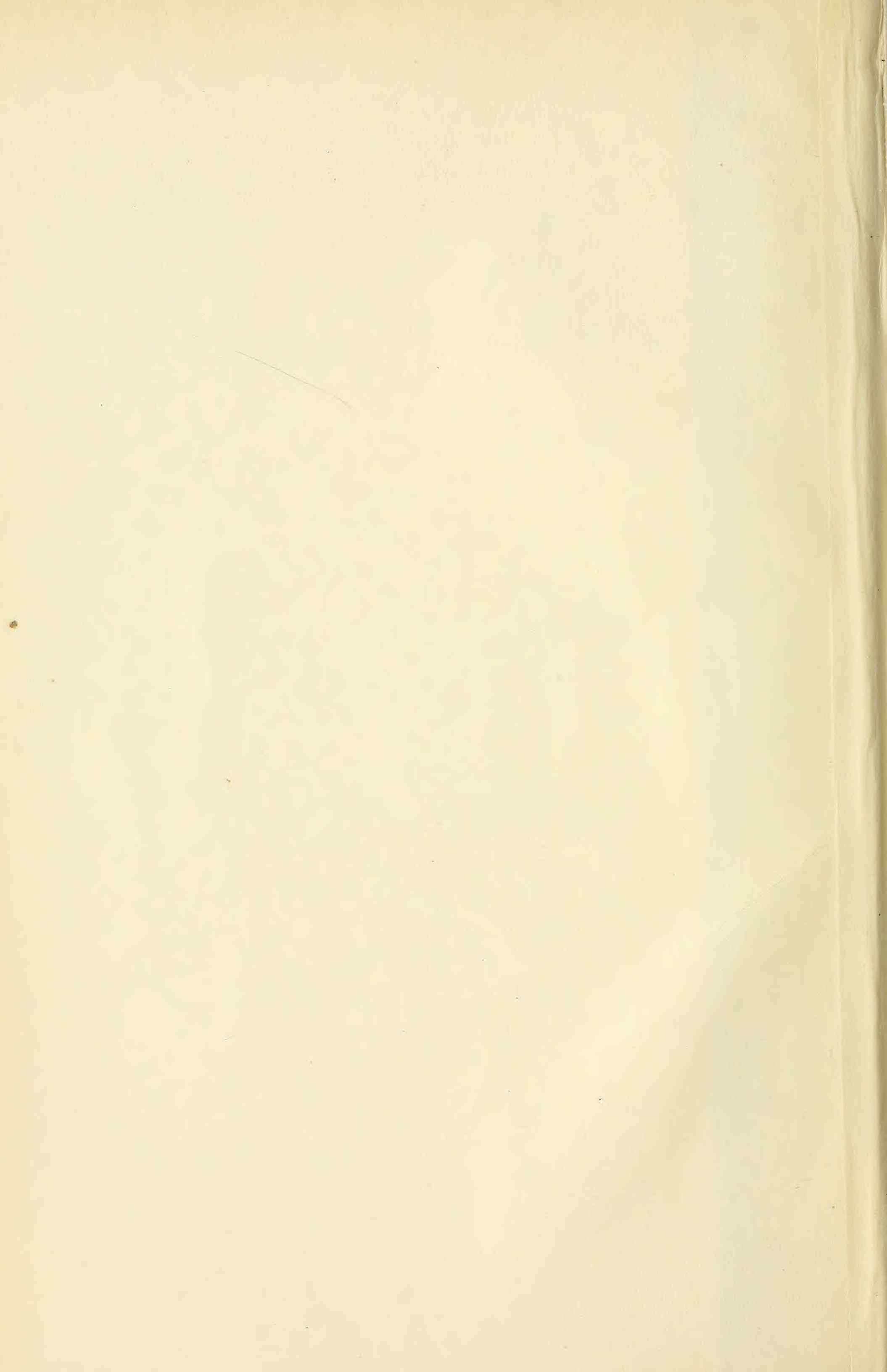
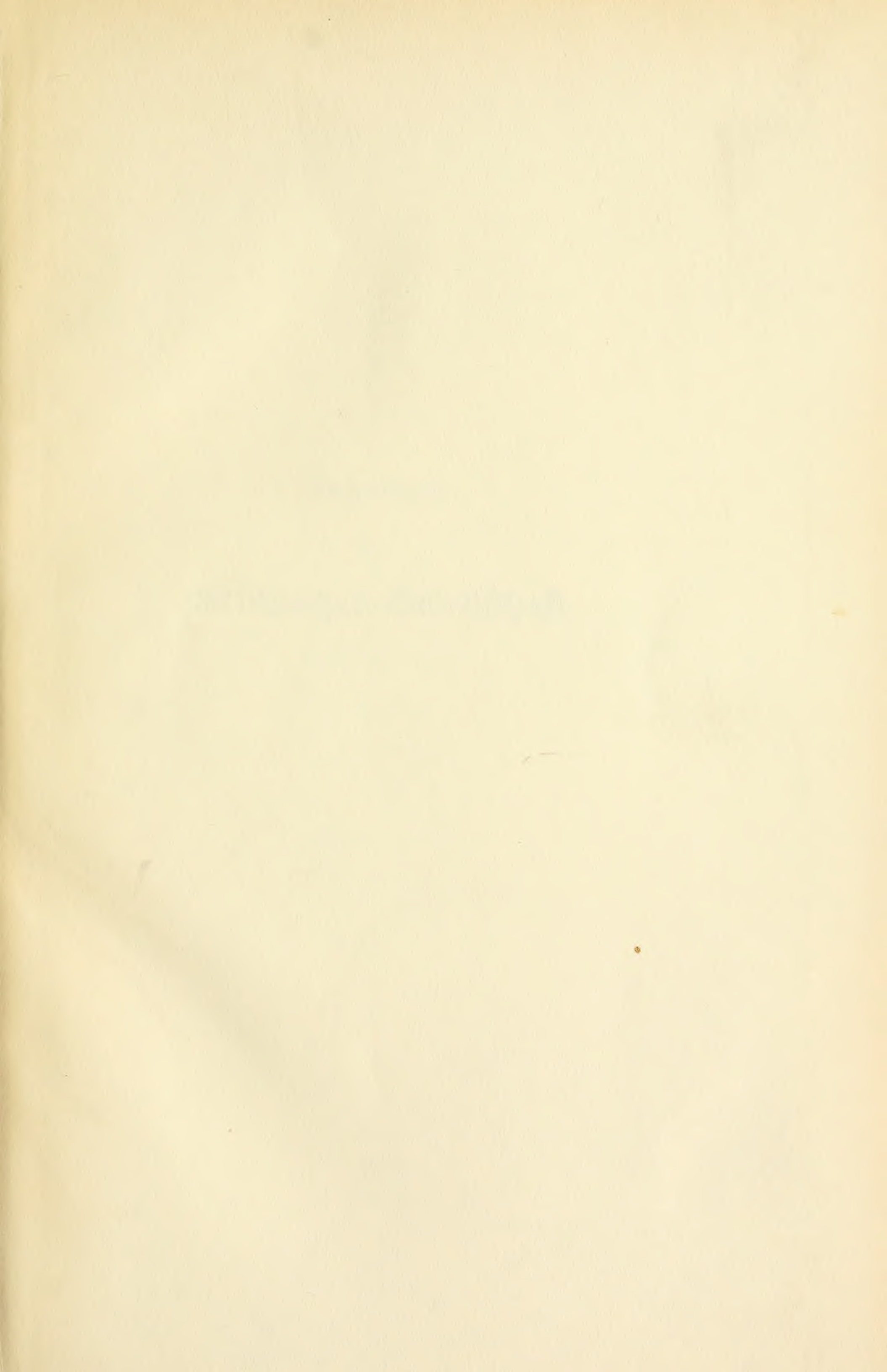
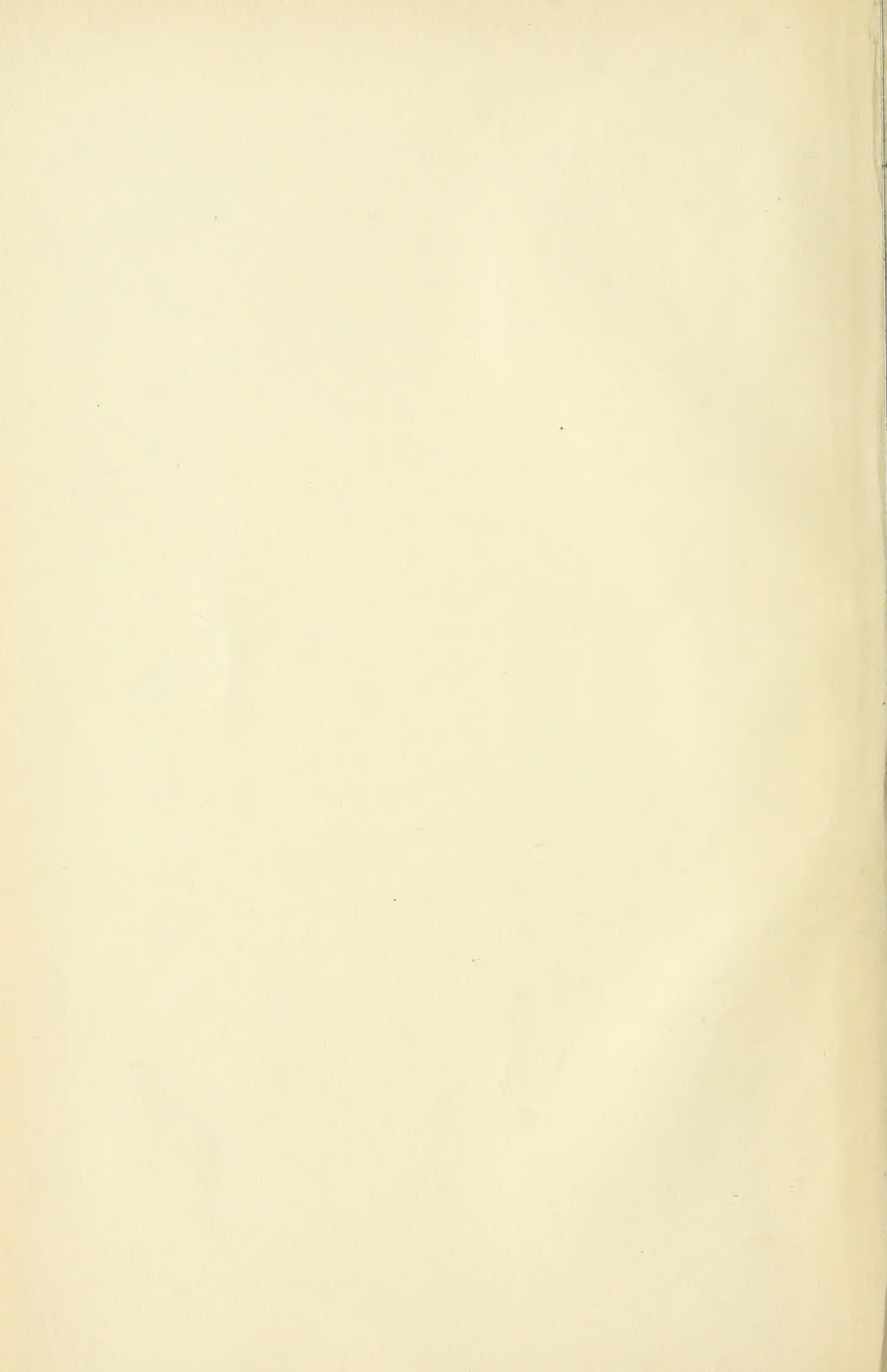










Jahrbuch

der

Grillparzer-Gesellschaft

Jahrbuch
der
Grillparzer-Gesellschaft

Herausgegeben
von
Karl Glossy

Sechsundzwanzigster Jahrgang



1920

Zürich Leipzig Wien
Amalthea-Verlag

Druck von Friedrich Jasper in Wien.



Inhalt.



Einleitung.

In keiner Kulturperiode Wiens ist das Interesse für das Theater lebhafter gewesen, als in der Zeit von 1821—1830. In aristokratischen wie in bürgerlichen Kreisen bildete die Bühne fast ausschließlich den Gesprächsstoff. Jede Neuheit, sei es in der Dichtung oder in der Darstellung, gab Anlaß zu allerlei Erörterungen und zu Äußerungen von Gunst und Ungunst, je nach den Parteiungen. Je stiller es im politischen Leben wurde, das allmählich im Indifferentismus zu ersticken drohte, je ängstlicher die Regierung jedes freie Wort über äußere und innere Staatsangelegenheiten zu verhüten suchte, desto mehr wendete sich die Aufmerksamkeit dem Theater zu, als dem einzigen Orte, wo eine Versammlung gestattet war. Selbst der sonst so harmlose Wiener Witz suchte, sobald er die Politik berührte, seine Deckung durch das Theater, denn so mancher Titel eines Stückes bot den Wienern Gelegenheit zur Vergleichung mit den Zuständen der Gegenwart. Kotzebues „Wirrwar" wurde auf die Finanzverwaltung gemünzt, Kochs Lustspiel „Mord und Todschlag, oder So kriegt man die Luise" auf das Verhältnis des österreichischen Hofes zum Kaiser der Franzosen gedeutet, „Der Freund in der Not" auf das Bankhaus Rothschild. In den Almanachen und Taschenbüchern finden sich nicht selten Titel von Theaterstücken zu einer Erzählung gestaltet und auch die Schauspieler benützten sie zu wirksamen Extempores. Schon daraus läßt sich schließen, wie vertraut die Wiener mit den dramatischen Erzeugnissen waren und wie sehr sie dem Theater ihre Aufmerksamkeit zuwendeten. Ganz besonders im dritten Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts, wo sich in den fünf Theatern mancherlei Wandlungen vollzogen hatten, die auf das Repertoire und auf die Darstellung nicht ohne Einfluß geblieben sind. Jedes Theater erhielt in diesem Zeitraume neue Leiter, von den Hofbühnen bis zu der Komödienbude in der Josefstadt, die erst 1822 zu einem Musentempel umgestaltet wurde.

An die Stelle der Ärarialregie war im Burgtheather die Hofverwaltung getreten, indes das Kärntnertortheater abermals verpachtet wurde. Zwei kunstbegeisterte Männer wurden zur Leitung des Burgtheaters berufen: Graf Moriz Dietrichstein, ein Kavalier von vornehmer Gesinnung, und Ignaz Mosel, ein administrativ erfahrener Beamter, auch musikalisch und literarisch gebildet. Ihnen zur Seite, unter dem bescheidenen Titel eines Theatersekretärs Josef Schreyvogel, den schon Graf Stadion dem Kaiser als einen „im literarischen und Kunstfache sehr bewanderten Mann“ gerühmt hatte. Sein tiefgründiges Wissen, sein feines ästhetisches Empfinden, seine vielseitigen Kenntnisse und vor allem sein geschärfter Theaterblick stellten ihn weit über seine Vorgesetzten, die sich auch willig dem Urteil des Untergebenen fügten. Nicht so Dietrichsteins dilettantischer, vom Eigendünkel erfüllter Nachfolger, der den hochverdienten Schreyvogel aus dem Amte drängte. Mit Recht konnte dieser 1823 in seinem Tagebuch bemerken: „Man ist mit dem guten Gang des Theaters allgemein zufrieden. Unterrichtete Freunde und Einheimische gestehen, daß es in Deutschland nicht seinesgleichen hat. Daran habe ich auch viel teil, was man auch zugibt.“ Das Repertoire des Burgtheaters bekräftigt diese Tagebuchstelle. Da fehlt keiner von den Größen der deutschen Literatur, wie auch keiner von den jungen, aufstrebenden Dichtern. Die fremdländische Literatur erscheint durch die besten Namen vertreten, im Schauspiel wie im Lustspiel. Ihrem Dramaturgen dankt das Burgtheater die Einbeziehung Calderons und Moretos in den Spielplan. Im steten Verkehr mit den Bühnendichtern im Reiche übersah Schreyvogel nicht die heimischen Talente, die er wahrhaft väterlich förderte. Was er Grillparzer gewesen, hat dieser selbst der Nachwelt übermittelt, ebenso haben Bauernfeld und Zedlitz der Unterstützung dankbar gedacht, die ihnen durch Rat und Tat dieses Mannes zuteil geworden. Wie die Dichter urteilten auch die Schauspieler, die ihrem Führer trotz mancher Reibungen die größte Hochachtung zollten. Das vortreffliche Ensemble in dieser Zeit war ja sein Werk; er hielt Ausblick nach den besten Kräften der deutschen Bühne; er berief Anschütz, den er in richtiger Wertung seines Talentes, trotz allem Widerstreben, in das Fach der Heldenväter leitete; er brachte den hochbegabten Wilhelmi nach Wien wie auch die tragische Liebhaberin Sophie Müller; er war der künstlerische Ratgeber Löwes und Fichtners, dieser langjährigen Zierden des Burgtheaters. Das Urteil über Schreyvogels Wirken läßt sich nicht

abschließen, ohne seiner Tätigkeit als Bearbeiter klassischer Werke zu gedenken. Längst vor ihm hatte es der Regisseur und Heldenspieler am Theater a. d. Wien, Franz Grüner, unternommen, klassische dramatische Dichtungen den Grundsätzen der Zensur gemäß zu bearbeiten. Auch Schreyvogel mußte sich diesem Tribunal unterwerfen. Lange währte es, bis es ihm glückte, »Wallenstein« und »Tell« auf die Hofbühne zu bringen. Ein ganz besonderes Verdienst hat er sich um die Aufführung Shakespearescher Werke erworben. Sechs Bearbeitungen waren das Ergebnis seiner langjährigen Beschäftigung mit dem großen Briten.

Hatte das klassische Drama unter Schreyvogel seinen Höhepunkt erreicht, so war das Burgtheater ebenso glücklich im Lustspiel und im Konversationsstück, wofür es auch über geeignete Kräfte verfügen konnte. Schreyvogel war es, der den jungen, damals kaum beachteten Fichtner vom Theater a. d. Wien ans Burgtheater berief, der, wie Laube treffend bemerkt, seine ganze Entwicklung langsam und allmählich durchgemacht hatte. So können die Jahre 1821—1830 als eines der wichtigsten Kapitel in der Geschichte des Burgtheaters bezeichnet werden.

Minder glücklich zeigt sich das Schicksal der zweiten Hofbühne, des Kärntnertortheaters, das am Schluß dieser Periode mit einem Fiasko der Pachtwirtschaft endete. Nahezu das ganze Jahrzehnt hindurch stand dieses Theater unter der Leitung des Pächters Dominik Barbaja, eines Italieners, der sich mit Palffy auch zur Führung des Theaters a. d. Wien verbunden hatte. Barbaja übernahm das Kärntnertortheater am 1. Dezember 1821, wenige Wochen nach der ersten Aufführung von Webers »Freischütz«. Mit diesem Pächter begann die Glanzzeit der italienischen Oper in Wien, in deren Mittelpunkt der fruchtbare Rossini stand. Seine Anhänger bereiteten ihm während seines langen Aufenthaltes in Wien rauschende Ovationen. Auch in den folgenden Jahren beherrschte er fast ausschließlich das Repertoire. Der »Barbier von Seviglia«, »Cenerentola«, »La donna del lago« zählten zu den beliebtesten Opern, an deren Aufführung sich die erlesensten Gesangskräfte beteiligten: Die Colbran (Rossinis Gattin), die Fodor-Mainville, die Sänger Rozari, David, Donzelli und der stimmgewaltige Lablache, denen sich die deutschen Sängerinnen Unger und Henriette Sonntag ebenbürtig anschlossen.

In dem Wettstreit zwischen der italienischen und der deutschen Oper hatte diese mit allerlei Hindernissen zu kämpfen, die aber erfolgreich überwunden wurden. Mit Begeisterung wurden

Webers »Euryanthe« und »Oberon« aufgenommen, ebenso die Aufführungen von Beethovens »Fidelio« und der Opern Mozarts. Auch die neuesten Opern Konradin Kreutzers konnten sich eines warmen Beifalles erfreuen. Gleich günstige Erfolge erzielte das Ballett. Die Dichtungen von Aumer, Taglioni, Milon, Henry, Gioja und Armand Vestris gaben Gelegenheit zu bravourösen Leistungen der Tänzerinnen Millière, Rozier, Torelli und Brugniolli. Alle diese Namen einst gefeierter Ballettgrößen wurden aber überstrahlt durch Marie Taglioni, die zum erstenmal in Wien am 10. Juni 1822 in einem »anakreontischen« Divertissement auftrat. Am Ausgang des Jahrzehntes sprachen aber die Wiener nur mehr von Fanny Elßler, die in dem Ballett »Die Fee und der Ritter« ihren ersten großen Erfolg errungen hatte. Mythologische, anakreontische und historische Ballette wechselten in rascher Folge und boten durch eine prachtvolle Ausstattung den Zusehern die angenehmste Überraschung. Auf dieser Bühne, auf der 1824 Beethoven in einer musikalischen Akademie zum letzten Male vor dem Publikum erschien, fand sogar die Wiener Posse für kurze Zeit ein gastliches Heim. Kaiser Franz hatte der Direktion des Josefstädter Theaters erlaubt, vier Wochen hindurch mit ihrer Gesellschaft Vorstellungen zu geben, die mit der Posse »Arsenius der Weiberfeind« eröffnet wurden, worauf andere beliebte Lokalstücke von Bäuerle und Meisl folgten. Auf derselben Bühne trat am 24. August 1822 ein junger Mann als Sarastro zum ersten Male vor die Öffentlichkeit und fand ermunternde Aufnahme. Niemand ahnte damals, daß dieser Sänger — Johann Nestroy — zehn Jahre später als Dichter und Komiker ein Liebling der Wiener sein werde.

Barbajas Pachtperiode war künstlerisch wie materiell eine glückliche zu nennen, im Gegensatz zu jener seines Nachfolgers, des Grafen Gallenberg, der nur kurze Zeit an der Spitze dieses Theaters stand, dem er aus Liebe zur Kunst sein ganzes Vermögen opferte. So verheißungsvoll das dritte Jahrzehnt für diese Bühne begann, so traurig endete es mit dem Ruin eines Mannes, der unter drückender Schuldenlast genötigt war, Wien heimlich zu verlassen.

Am härtesten vom Schicksal betroffen wurde das noch vor kurzem mit den Hofbühnen wetteifernde Theater a. d. Wien, von dessen Eigentümer, dem Grafen Palffy, es allgemein bekannt war, daß er tief verschuldet sei; er hat als Ursache seines finanziellen Verfalles das Verbot der Kinderballette und der biblischen Dramen angegeben, zweier Besonderheiten dieser Bühne,

auf deren Ausstattung von dem prachtliebenden Grafen große Summen verwendet wurden. Von den Gläubigern hart bedrängt, und da auch seine Bitte um staatliche Unterstützung unerfüllt blieb, sah sich Palffy genötigt, am letzten Mai 1825 diese Bühne mit »König Ottokars Glück und Ende« zu schließen. Weit glücklicher dagegen war sein Nachfolger, der Direktor des Isartortheaters zu München, Karl Carl, der als Schauspieler seine ersten Schritte auf der Bühne in Wien unternommen hatte. Mit seiner Gesellschaft kam er 1825 nach Wien zu einem Gastspiel, das er am 19. August mit Cunos Schauspiel »Die Räuber auf dem Kulmerberg« eröffnete.

Im Gegensatz zu Palffy gebabte sich Carl als ein gewandter, rücksichtsloser Geschäftsmann, dessen ganzes Sinnen und Trachten nur auf Gewinn berechnet war. Als Pächter des Theaters a. d. Wien, das 1826 dem Hammer verfiel, erwarb er sich ein so bedeutendes Vermögen, daß er später das Theater in der Leopoldstadt erwerben konnte, an dessen Stelle er 1847 einen Neubau errichtete, der noch heute seinen Namen trägt.

Auch jenseits der Donau, in dem kleinen Theater in der Leopoldstadt, wo einst Kasperl und Thaddädl ihre Possen trieben, in diesem Theater, wo der wienerische Humor sich mit der Romantik verschwisterte, die Geisterwelt sich mit dem Alltagsleben enge verband, in dieser Heimat des lokalen Lustspieles gab es gleich im Beginn des Jahrzehnts eine bedenkliche Krise. Josef Huber, damals Direktor, war anfangs 1821 Kridatar geworden und an seine Stelle ein vielköpfiger Gläubigerausschuß getreten, dessen Einfluß sich nicht bloß auf die administrativen, sondern auch auf die artistischen Angelegenheiten erstreckte. Zwar hatte die Behörde den Senior dieser Bühne mit der künstlerischen Leitung betraut, aber in Wirklichkeit gab es beinahe soviele Direktoren als Gläubiger. Ein solcher Zustand hätte den gänzlichen Verfall beschleunigen müssen. Erfreulicherweise ist aber diesem Tempel der Heiterkeit das Glück treu geblieben, denn gerade zu jener Zeit stand diese Bühne in künstlerischer Hinsicht in schönster Blüte. Dichter und Darsteller bemühten sich, diesem ältesten Volkstheater seinen eigentümlichen Charakter zu wahren und den Kreis seines Publikums zu erweitern. Ignaz Schuster, Ferdinand Raimund, Josef Korntheuer und die immer humorsprudelnde Therese Krones bildeten ein Ensemble, wie es seither auf dem Volkstheater nicht mehr zu sehen war. Bäuerle, Meisl und Gleich sorgten für ein abwechslungsreiches Repertoir, der melodienreiche Wenzel Müller und neben ihm

Josef Drechsler für den musikalischen Teil. Das Geheimnis des Erfolges lag in dem Zusammenwirken aller Kräfte, in dem Ergänzen der Dichtung durch die Darstellung und vor allem in dem innigen Rapport zwischen den Schauspielern und dem Publikum, das sich an seinem Konterfei ergötzte, seine Vorzüge gerne lobpreisen hörte und den Tadel seiner Schwächen unter Lachen willig entgegennahm. In dieser Glanzzeit des ehemaligen Kasperltheaters begann auch das dichterische Wirken Ferdinand Raimunds, dessen Erstlingswerk »Der Barometermacher auf der Zauberinsel« am 19. Dezember 1823 dargestellt wurde. Ihm folgten: »Der Diamant des Geisterkönigs« (17. Dezember 1824), »Das Mädchen aus der Feenwelt« (10. November 1826) und »Die gefesselte Phantasie« (8. Jänner 1828). Seit 5. Oktober 1821 Regisseur dieser Bühne, hatte er auch die Aufgabe übernommen, die ihm zur Prüfung vorgelegten Stücke bühnengerecht einzurichten, Szenen zu überarbeiten und die Dichter zu beraten. Aus dieser dramaturgischen Tätigkeit ist seine dichterische hervorgegangen, die dem Ansehen des Theaters und auch dessen Kasse zu großem Vorteil gereichte. Da schien es denn selbstverständlich, als Ende 1827 ein junger Pole, Rudolf Steinkeller, Eigentümer dieser Bühne wurde, mit deren Leitung Ferdinand Raimund zu betrauen, der dieses Amt am 17. April 1828 als behördlich bestellter Direktor übernahm.

Leider zeigte es sich gar bald, daß diese Direktionsepoche nicht von langer Dauer sein werde. Wiederholte Konflikte mit dem eigensinnigen und gewalttätigen Eigentümer, der sich als Alleinherrscher aufspielen wollte, hatten Raimund seine Stellung als Direktor gar bald verekelt. Bei seiner leichten Reizbarkeit und seinem bis ins krankhafte gesteigerten Ehrgeiz war es auch den Behörden klar geworden, daß ein gedeihliches Zusammenwirken ausgeschlossen sei. Es war daher nicht zu wundern, daß Raimund zu dem Entschlusse gedrängt wurde, nicht nur auf die Leitung des Theaters zu verzichten, sondern auch, im August 1830, aus dessen Verband zu scheiden. Während seines Wirkens als Direktor verzeichnete die Chronik dieser Bühne: Die 100. Aufführung des »Bauer als Millionär« (19. März 1828), die erste Darstellung von »Alpenkönig und Menschenfeind« (17. Oktober 1828) und des Zauberspieles »Die unheilbringende Krone« (4. Dezember 1829). Der geringe Erfolg dieses Werkes gab dem rachebrütenden Steinkeller Gelegenheit, seinem Haß gegen Raimund freien Lauf zu lassen, wie er sich denn auch gegen sonst verdiente Mitglieder seines Theaters wiederholt zu Ausbrüchen von

Roheit hinreißen ließ. Mit Raimunds Abgang begann der Verfall der kurz vorher noch so beliebten Volksbühne. Korntheuer, in ernsten wie in heiteren Stücken gleich tüchtig und auch als Verfasser von mehreren Theaterstücken erfolgreich, war gestorben, Ignaz Schuster ausgeschieden, ebenso die immer muntere Krones und die sehr verwendbare Ennöckl. Der Stern dieser so beliebten Volksbühne war im Erbleichen. Steinkeller unwürdigen Andenkens in der Geschichte des Leopoldstädter Theaters sah sich schon am 17. Jänner 1831 genötigt, Wien heimlich zu verlassen.

Wechselreich wie das Schicksal der Bühnen an der Wien und in der Leopoldstadt war auch jene des Theaters in der Josefstadt, vor dessen Tor einst der erste Direktor, Karl Mayer, in Ritterrüstung aus Pappe stand und die Vorübergehenden aufforderte, gefälligst einzutreten, da das Legegeld nur einen Siebener koste. Mayer wie auch seine Nachfolger vermochten aber nicht, das Glück zu erjagen. Denn immer tiefer sank diese Bühne, auf der in seinen Wiener Anfängen Raimund gewirkt und sogar tragische Rollen gespielt hatte. Endlich schlug auch diesem Theater die Rettungsstunde. Ein neuer Pächter, Karl Friedrich Hensler, machte der verlotterten Wirtschaft ein Ende und ließ, vereint mit dem Eigentümer Wolfgang Reischel, 1822 innerhalb fünf Monaten ein neues Schauspielhaus erbauen, das am 3. Oktober mit einem Festspiel »Die Weihe des Hauses« eröffnet wurde, wozu Beethoven die Musik schrieb, die er selbst dirigierte. Hensler war den Wienern kein Unbekannter, er stand dem Leopoldstädter Theater lange Zeit als Leiter vor und wirkte kurze Zeit auch als Direktor des Theaters a. d. Wien. Er zählte in den früheren Perioden der Volksbühne zu den fruchtbarsten Theaterdichtern, schrieb noch für Kasperl wirksame Rollen und entzückte das naive Publikum der Leopoldstadt durch Ritterstücke und Volksmärchen. Dem neuen Direktor der Josefstädter Bühne gelang es schon nach kurzer Zeit, das Publikum durch gelungene Vorstellungen anzulocken, wobei er es an geschmackvoller Ausstattung nicht fehlen ließ. Sein Wirken an dieser Bühne war nicht von langer Dauer, da ihn 1824 der Tod ereilte. Die Leitung ging nun auf seine Tochter über, die nach kurzer, gemeinschaftlicher Geschäftsführung mit dem Glückspilz Carl diesem das Theater als Pächter überließ. Damit war aber das Schicksal dieser Bühne besiegelt, denn Carls Absicht zielte dahin, zugunsten des Theaters a. d. Wien jenes in der Josefstadt nach und nach in Verfall zu bringen, was auch unter seinem Nachfolger gelang, der sich gar bald außerstande fühlte,

das Unternehmen aufrechtzuerhalten. So befand sich auch dieses Theater am Ende des dritten Jahrzehnts in einer schweren Krise.

Nicht so ungünstig wie das Schicksal der Unternehmer war die künstlerische Entwicklung der Wiener Bühnen. In kurzen Zügen ist sie bezüglich der Hoftheater bereits geschildert worden. Dichtung und Darstellung auf den Vorstadtbühnen boten in mancher Hinsicht bemerkenswerte Erscheinungen. Zunächst im Theater in der Leopoldstadt, das mit Recht die Wiener Volksbühne genannt werden konnte. Zeigt deren erste geschichtliche Periode noch die lebhafte Nachwirkung des Hanswurst=Regiments in den Späßen Kasperls und Thaddädls, woran sich bald Ritter= und Gespensterstücke sowie Volksmärchen reihten, so entwickelte sich dieses Theater allmählich zum Mittelpunkte des wienerischen Volkslebens, das den Dichtern ein weites Feld der Tätigkeit erschloß. Soweit es das Lokalstück wie das Zauberspiel betraf, hat keine andere Bühne so erfolgreiche Leistungen aufzuweisen. Nicht zutreffender konnte die Richtung dieser Bühne im dritten Jahrzehnt bezeichnet werden, als durch den Wortlaut einer Aufforderung, die 1822 von der Leitung des Theaters in der Leopoldstadt an dramatische Schriftsteller gerichtet wurde. Als Hauptbedingung wurde festgesetzt, daß bloß sehr komische Produkte verfaßt werden sollen. »Sie müssen« — heißt es — »das Leben und Treiben der unteren und Mittelstände begreifen; Torheiten des Tages besprechen, Sitten und Gebräuche, wenn sie für eine freundliche Satire geeignet sind, anführen, durchaus auf eine originelle und anziehende Weise überraschen und abwechseln und den moralischen Zweck im Auge behalten, auf eine heitere, nicht ermüdende oder langweilige Weise Mißbräuche zu rügen und Verirrungen darzustellen. Lokale Possen, Zauberspiele mit Hinwirkung auf die heutige Welt, kräftig witzige Parodien, leichte Singspiele mit rein komischer Kraft, auch Programme zu lustigen Pantomimen sollen sehr willkommen sein. . . .« Diesem Programm ist das Leopoldstädter Theater, wie sein Repertoire zeigt, das Jahrzehnt hindurch treu geblieben, wozu die Kunst seiner Schauspieler nicht wenig beigetragen hat. Denn diese traten rechtzeitig ein, wenn die Kraft des Dichters zu versagen drohte. Schade, daß uns nur wenige solcher Stücke vorliegen, die auch die Zusätze der Darsteller enthalten. Im Lokalstück und im Zauberspiel war die Leopoldstädter Bühne ein Muster für die übrigen Vorstadtbühnen und der Theater der Provinz wie für die Bühnen draußen im Reiche. Als endlich (1824) auch in Berlin ein

Volkstheater errichtet wurde, machte man anfänglich, bei dem Mangel geeigneter Stücke, ein Anlehen in Wien, eröffnete das Königstädter Theater mit Bäuerles »Freund in der Not«, führte sogar »Die Teufelsmühle am Wienerberg« und noch ältere Wiener Possen von Philipp Hafner und J. Perinet auf und ließ auch »Staberl« über die Bretter schreiten. Daß in dieser Periode des Leopoldstädter Theaters der Klassiker der Volksbühne — Ferdinand Raimund — erstanden ist, dessen Werke zum größten Teil hier zuerst aufgeführt wurden, gibt dieser Bühne das Anrecht, nächst den Hoftheatern in die erste Reihe gestellt zu werden, wenn auch nicht verkannt werden darf, daß das Theater a. d. Wien durch seine Opern, romantischen Schauspiele und Melodramen, besonders in szenischer Hinsicht, seinem Publikum mancherlei Überraschungen geboten hat.

Drei Dichter sind es, die außer Ferdinand Raimund, dessen poetisches Wirken in der deutschen Literaturgeschichte längst gewürdigt worden ist, mit der Volksbühne im allgemeinen aufs engste verbunden sind: Adolf Bäuerle, Karl Meisl und Alois Gleich. Obenan Bäuerle. Nicht weil sein Name etwa eine neue Richtung der volkstümlichen dramatischen Literatur bedeutet, worauf ein und der andere hingedeutet haben. Längst vor ihm gab es Dichter, die ihre Gestalten aus dem Wiener Leben schufen, wie etwa Kringsteiner, Schildbach und Eberl. Sein Vorzug besteht in der Charakterisierung der Typen, die durchweg volkstümlich sind. Selbst der zu einer stehenden Figur gewordene Staberl ist kein Phantasieerzeugnis, er ist Fleisch und Blut des Wiener Spießbürgers, der alles kennt, alles weiß, alles versteht und alles begreift. Dieser Parapluiemacher ist eine Verhöhnung des Wiener Philisters, der nur an seinen Vorteil denkt und dessen Egoismus in den Ruf ausklingt: »Wenn i nur was davon hätt'.« Ziemlich spät erkannte die sonst argwöhnische Zensur in diesem Stücke eine beißende Satire auf den uniformierten Wiener Bürger und verbot es, nachdem es längst die Runde auf der deutschen Bühne gemacht hatte und eine Lieblingsrolle der Komiker geworden war. Außer Ignaz Schuster, dem ersten Staberl, haben ihn in Wien Raimund, Tomaselli und Scholz dargestellt. Carls Staberl stand weit vom Original, er war im Grunde nur eine Karikatur. Auch norddeutsche Komiker haben ihn gespielt, und der erste Wiener Darsteller hat damit in Berlin einen ungeahnten Erfolg erzielt. Sogar auf dem klassischen Boden Weimars sind Staberls Späße freundlich aufgenommen worden.

Im Grunde stak in Bäuerle selbst etwas vom Staberl. Pfiffig, witzig, voll Heiterkeit, zeigte sein Gehaben eine Mischung von stolzem Bürgersinn und übertriefender Loyalität. Die Behörden hielten nicht viel auf ihn, besonders Sedlnitzky, der ihn lange nach einer kaiserlichen Auszeichnung schmachten ließ. An Servilismus hat ihn kein Schriftsteller dieser Periode übertroffen. In einem Stücke läßt er einen Vater, der seiner Tochter nicht verzeihen will, daß sie gegen seinen Willen geheiratet, überwältigt durch die Melodie »Gott erhalte« in die Worte ausbrechen: »Wo dieses Lied ertönt, kann ich kein Unmensch bleiben.« Echt dagegen war Bäuerles Liebe zur Vaterstadt, in der sein ganzes Wesen wurzelte, er hat sie als moderner Schmelzl durch das Lied verherrlicht: »Es gibt nur eine Kaiserstadt, es gibt nur ein Wien.« Ihm ist nichts Wienerisches fremd geblieben; ein Lobredner der Vorzüge seiner Landsleute, ist er auch nicht blind gegen ihre Schwächen gewesen, besonders gegen jene des Kleinbürgertums, das er in verschiedenen Gestalten trefflich geschildert hat. Insofern kann Bäuerle als der Begründer einer neuen Richtung auf der Volksbühne bezeichnet werden, und in diesem Betracht haben seine Stücke auch heute noch einen kulturhistorischen Wert, wenn sie auch als dramatische Produkte längst verstaubt sind.

Dasselbe läßt sich von seinem Zeitgenossen Meisl sagen, der weit fruchtbarer war als der Schöpfer des Staberl. Ein Vielschreiber, hat er sich in allen Zweigen der dramatischen Literatur erfolgreich betätigt, im Schauspiel, im lokalen Lustspiel, in der Zauberposse, besonders aber in der Parodie und in der mythologischen Karikatur. »Es gab eine Epoche,« — so heißt es in einem amtlichen Berichte aus dem Jahre 1839 — »wo seine für die Bühne geschriebenen Werke mit unendlichem Applaus in den Theatern der Vorstädte aufgenommen worden sind, und es gebührt ihm die Anerkennung, daß er durch zwanzig Jahre neben dem Redakteur und Herausgeber der Theater-Zeitung, Bäuerle, bis Raimund erschien und als Volksdichter eine neue Bahn brach, mit seinen Lustspielen und Lokalpossen dem Publikum und selbst dem allerhöchsten Hof zahlreiche Abendunterhaltungen verschaffte, wobei Meisl am wenigsten profitierte, denn seine Geistesprodukte wurden in den damaligen Zeiten schlecht honoriert; für ein Stück, das monatelang die Theater füllte, erhielt er 60—80 Gulden.« Nur ein Teil seiner dramatischen Werke ist durch den Druck erhalten geblieben, nur sehr wenige sind handschriftlich bewahrt worden, viele sind da-

gegen längst verlorengegangen. Meisl hatte nicht nur für die Gegenwart einen kundigen Blick, er lenkte ihn als Seher sogar in die Zukunft. In dem phantastischen Zeitgemälde »1722, 1822, 1922« läßt er den Pflug durch den Dampf treiben, Menschen durch Luftschiffe befördern und in den Schreibstuben Automaten verwenden. Nächst Bäuerle hatte er auf der Leopoldstädter Bühne die meisten Erfolge erzielt, größtenteils durch Raimunds Spiel, wie im »Gespenst auf der Bastei«, in dem Feenmärchen »Die Fee aus Frankreich« und im »Lustigen Fritz«, einer Glanzrolle dieses Komikers, die ihm schon frühzeitig Gelegenheit gab, seine Charakterisierungskunst in verschiedenen Gestalten zu zeigen.

Noch schnellfingeriger als Meisl war Raimunds Schwiegervater Alois Gleich, der über vierhundert Stücke geschrieben haben soll. Seine »Musikanten am Hohen Markt« haben Raimunds Ruf als Komiker begründet. Gleichs Geister- und Räuberromane, die unter verschiedenen Decknamen erschienen sind, boten reichlich Gelegenheit, das Schauer- und Gruselbedürfnis der Wiener zu befriedigen.

Auch als Dramatiker hat er in dieser Hinsicht seinem Publikum Genüge getan, das er dagegen durch viele Possen zu erheitern verstand. Verglichen mit Meisl und Bäuerle steht er diesen in Erfindung und Ausführung weit nach; auch enthalten manche seiner Stücke Trivialitäten, die der guten Sitte Hohn sprechen. Immerhin hat er, besonders durch Zauberstücke, wie »Ydor, der Wanderer aus dem Wasserreich«, »Der alte Geist in der modernen Welt«, große Erfolge erzielt. Materiellen Gewinn hat ihm sein Fleiß nicht gebracht; er ist als armer Mann hilflos und verlassen aus dem Leben geschieden.

Es gäbe eine lange Liste, wollte man all die Namen der übrigen Schriftsteller aufzählen, die damals für die Bühnen gewirkt haben, teils durch Originalstücke, teils durch Übersetzungen und Bearbeitungen. Nur wenige unter ihnen haben ihrer Zeit Genüge getan. Zumeist waren es Beamte, die so ihre freien Stunden nützten, auch schöngeistige Kaufleute und nicht zuletzt Schauspieler, die sich selbst Benefizstücke schrieben. Das Hoftheater stellte Costenoble, Töpfer, Lembert, das Theater a. d. Wien den Heldenspieler Rott, jenes in der Leopoldstadt den Komiker Korntheuer, der wirklich einige gute Lustspiele schuf, und Therese Krones, deren Autorschaft aber bestritten ist. Auf dem Gebiete des niederen Dramas hat keiner die Trias Bäuerle, Meisl und Gleich überflügelt; ihnen war es geglückt,

in ihren Lokalstücken die Torheiten der Zeit zu geißeln, ohne ihre Zuhörer zu verletzen. Mit ihrer flinken Feder haben sie auch kleine lokale Episoden dramatisch verwertet. Ein Pudel, genannt Fido savant, produziert sich im römischen Kaiser, flugs wird in der Leopoldstadt »Fido savant der Wunderhund«, in der Josefstadt »Fido savant in Schnabelhausen« aufgeführt. Das Erscheinen von Buschmenschen bot ebenfalls Gelegenheit zu einer Posse, wie auch die Künste gelehriger Affen Anlaß zur »Affenkomödie« gaben, worin ein alter Geck durch Komödianten im Affenkostüm geprellt wird. Der in Wien ganz besonders gefeierte Annentag veranlaßte Bäuerle zu einer Gelegenheitsposse »Nina, Nanni, Nannerl, Nanette«, nicht ohne aufmerksam zu machen, daß dieses Stück auch am Theresientage unter dem Titel: »Risa, Resi, Reserl und Therese« aufgeführt werden könne.

Der wienerische Spaß schreckte auch vor der Geisterwelt nicht zurück; Feen und Zauberer verkehrten mit autochthonen Wienern, verliehen ihnen allerhand Gaben und leiteten sie schließlich aus menschlichen Irrtümern zur Selbsterkenntnis. In seltsamer Mischung von Mythologie, Allegorie und Feerie war dieses Wiener Zauberspiel ein besonderes Reizmittel für den naiven Volksgeist. Ganz verschieden von der mythologischen Karikatur, worin die Götter mit allerlei menschlichen Schwächen behaftet dargestellt wurden: Jupiter seinen Knaster raucht, Venus in Knittelreimen lerchenfelderisch spricht und Proserpina als Wirtin und Inhaberin eines Ringelspieles im Tartarus erscheint, Herkules auftritt und es für die größte Tat hält, Ordnung in ein Theater zu bringen.

»Ich will mich nicht brüsten —
Aber ein Theater in Ordnung bringen, heißt wohl den Stall des Augias misten.
Ich will lieber einen ausgetretenen Fluß in sein Bett zurückleiten
Und alle Ställe misten, die ungereinigt sind seit undenklichen Zeiten,
Als eine widerspenstige Theaterrepublik regulieren —
Und das Völklein zur Zucht und Ordnung führen.«

Im Gegensatz zu diesen Karikaturen, die schon Pauersbach und der lustige Perinet auf die Bühne gebracht, zeigen diese Wiener Zauberspiele die Macht der Überirdischen über die Schwachheit der Menschen, die wie Puppen gelenkt werden, gleich den Untertanen unter der Herrschaft des absoluten Regimes. Über alle Lustigkeit triumphiert aber schließlich die Moral. Die Gaben von Geistern und Feen werden zu Heilmitteln von allerlei Fehlern und Schwächen. Bald ist es ein Zweifler an

treuer Liebe und guten Menschen, der, durch die Kraft eines Zauberringes in verschiedene Gestalten verwandelt, von dem Gegenteil überzeugt wird, bald gilt es, einen eifersüchtigen Ehemann zu heilen, Hagestolze werden bekehrt und Menschen, die anderswo ihr Glück suchen wollen, zu der Erkenntnis gebracht, daß es in der Heimat doch am besten sei. In Bäuerles Zauberspiel »Wien, Paris, London, Constantinopel« erhalten drei Wiener, die in die weite Welt ziehen, von dem Schutzgeist Arilla drei Gaben: Ein Paar Stiefel, womit sie schleunigst an jeden Ort kommen können; einen Beutel, der sich füllt, wenn sie in Liebe und Sehnsucht an Österreich denken, und einen Spiegel, wodurch sie alle Gestalten annehmen können. Nach verschiedenen Abenteuern flehen die drei Gesellen zu dem Schutzgeist, wieder nach Wien gebracht zu werden. Auch in »Aline, oder Wien in einem anderen Weltteil« werden Wiener von der Schutzgöttin Golkondas in den Stand gesetzt, sich in die Gegenden der Heimat zu versetzen. In diesem Wien des Vormärz treiben sich auch allerlei Geister herum, sprechen wienerisch, verkehren an öffentlichen Orten, bestehen etliche Abenteuer, machen allerlei Verstöße und geraten schließlich in komische Situationen. So machte sich in den Zauberspielen auch die Parodie geltend, die in Wien schon frühzeitig eine ganz besondere Pflege fand. Man braucht nur die Namen eines Pauersbach, Gieseke, Perinet und Kringsteiner zu nennen, der Hauptvertreter dieser Dichtungsart, denen sich mit Geschick auch Meisl und Bäuerle gesellten. Es gab kein Gebiet, das der Parodist zu betreten scheute, mag es das klassische Drama, die Oper oder Personen betreffen, die damals das Tagesgespräch gebildet haben. Auch hier stand das Wienerische im Mittelpunkte. In der Parodie der klassischen Dramen werden die Helden in die Niederungen des Alltags gezerrt und in Gestalten der unteren Stände verwandelt. Othellerl findet statt seines Weibes deren Vater im Bett, den Hausmeister Schroll, der seinen Schwiegersohn tüchtig prügelt und ihn dann mit seiner Tochter versöhnt. Der travestierte »Hamlet, Prinz vom Tandelmarkt« zählte zu den Lieblingsrollen Raimunds, dessen Schwiegervater Gleich aus der »Komödie der Irrungen« eine Posse unter dem Titel »Der Fasching in der Josefstadt« schuf. Aus »Jeanne d'Arc« wurde »Johanna Dalk, die Jungfrau von Oberlans«, aus »Maria Stuart« eine Schwäbin vom Neubau, genannt »Marie Stuttgartin«, aus der Königin Elisabeth eine »Elisabeth Hartherz, Fabrikantin am Schottenfeld«. Zeitgenossen berichten, daß Therese

Krones die Louise in Bäuerles Parodie von »Kabale und Liebe« zu ihren Glanzrollen zählte.

Ob Grillparzer im Theater in der Josefstadt Meisls Parodie die »Frau Ahndl« gesehen, ist nicht bekannt, wohl aber kennt man ihren Inhalt und die Knittelreime, in welchen diese Trivialität abgefaßt ist. Jaromir, ein Wiener Früchtel, deklamiert:

Ja, ich bin von leichtem Stamm,
Bin's, den alle Kellner kennen,
Den d' Steinbrüderln Capo nennen,
Der bei Branntwein und bei Bier
Ganze Nächte durchzwickt und tartelt,
Der nix tut als sauft und kartelt,
Bin der g'wisse Jaromir.

Auch »Sappho« verfiel dem Schicksal, als Wäscherin »Sepherl« parodiert zu werden. Noch greller lautet der Titel der Fortsetzung davon: »Wenn's was ist (mit der Liebe), so ist's nichts (fürs Putzen), und ist's nichts (mit der Liebe), so sind's 36 Kreuzer.« Meisl hat auch eine Parodie vom Goldenen Vließ (»Das Halsband«) und »Die neue Medea« verfaßt, worin Ignaz Schuster den Jason spielte. Selbst Ferdinand Raimund, der durch seine Komik so manche Parodie zur vollen Geltung brachte, blieb nicht verschont. Sein »Moisasurs Zauberfluch« ist von Meisl als »Moisasuras Hexenspruch« auf die Bühne gebracht worden. Alzinde muß hier, statt Perlen zu weinen, die Menschen durch ihr Gelächter erheitern, und statt in Steine werden die Bewohner des Reiches in Butter verwandelt.

Ein ergiebiges Feld hatte auch die Oper geboten, darunter die »Zauberflöte«, wohl eine der lustigsten Parodien von Meisl, in der Raimund den Bauernjungen Wastl (Papageno) dargestellt hatte. Schon das Personenverzeichnis zeigt die Richtung, in der sich das ganze bewegt. Sarastro ist ein reicher Spekulant, eine wahre »Freßgurgel«, in dessen Hause Pamina erzogen wird. Frau von Putzweg, ihre Mutter, deren Gemahl »Nachtkönig« gewesen, erscheint als resolute Frau, über die Wastl dem Tamino berichtete, daß, »wenn s' einmal zusammengeradelt, gewaschen, lackiert ist und die blonde Tour aufhat, so zimperlich thut, als wenn s' ein Flitscherl wäre«. Die Stelle der drei Knaben übernehmen drei weibliche Dienstboten Putzwegs: Liserl, Nannerl und Urschl. Eine der komischesten Szenen ist Wastls Erscheinen bei der Brunnenkur auf dem Wasserglacis

vor dem Tor der Seilerstätte. Es ist früher Morgen. Brunnengäste wandeln auf und ab. Wastl drückt sein Erstaunen aus, schon um diese Zeit so viele Gäste in einem Wirtshausgarten zu finden, auch er will frühstücken und ruft nach dem Kellner, der ihn befragt, ob er Egerer oder Marienbader reichen solle, worauf Wastl von beiden eine Halbe »gemischt« bestellt. Bald darauf fängt er unter allerlei Possierlichkeiten zu klagen an und bricht schließlich in einem Quartett in den Jammerruf aus:

Es zwickt mich und reißt mich —
Es brennt mich und beißt mich.

Voll lokaler Beziehungen endigt diese Parodie in einem Ringelspiel im Prater mit dem Schlußchor:

Der Ehestand gleicht wahrlich dem Ringelspiel sehr,
Von Anfang da dreht sich's so lustig umher,
Doch gehet dem Radel der Atem kaum aus,
So steigt man herunter, geht langsam nach Haus.

Wie aus »Oberon« »Obenan, König der Zwölfen«, wurde aus der »Stummen von Portici« »Vanille, die redende Stumme«, aus der »Vestalin« »Julerl, die Putzmacherin«, aus dem »Barbier von Sevilla« »Der Barbier von Sievering« und aus Boieldieus »Weißer Frau« eine »Schwarze Frau«. Selbst die Pferde- und Tierkomödien des Theaters a. d. Wien boten willkommene Gelegenheit zu den Parodien »Die Kavallerie zu Fuß«, »Die Räuber in den Strapatzen, oder Tapperl, seines Herrn Retter« und zu Gleichs »Hilf, was helfen kann«. Die Produktionen des Tierdarstellers Mayerhofer veranlaßten sogar den Ballettmeister Rainoldi, in der Pantomime »Die Zauberschere« ein Solo als Stier zu tanzen.

So umfaßte die Parodie nicht nur alle Gebiete der Literatur und der Darbietungen auf der Bühne, sie zog auch beliebte Künstler in ihr Bereich, wie die Catalani (»Die falsche Primadonna im Krähwinkel«), die Borgondio (»Tancredi«) und den berühmten Paganini (»Das Konzert auf der G-Saite«).

Waren Possen, Zauberspiele, Parodien im Leopoldstädter Theater die Hauptbestandteile des Repertoirs, die auf den anderen Bühnen der Vorstadt mehr oder minder glückliche Nachahmungen fanden, so bildeten die Spektakel- und Soldatenstücke sowie die Melodramen eine Besonderheit des Theaters a. d. Wien. Auf dieser Bühne gab es keine technischen Hindernisse. Den Dekorationsmalern — obenan dem genialen Neefe — war hier

reichlich Gelegenheit geboten, ihrer Phantasie freien Lauf zu lassen; ebenso eröffnete sich den Maschinisten, mit dem erfindungsreichen Roller an der Spitze, ein Feld zu staunenswerten Leistungen. Das gesprochene Wort war hier Nebensache geworden, alles zielte vielmehr dahin, das Auge zu befriedigen. Die Schauspieler mußten den halsbrecherischen Kunststücken der Zirkusleute weichen. Das Personal der Reitergesellschaft Tourniaire übte eine Zugkraft aus, wie sie kein Dichter und kein Schauspieler dieser Bühne zu erzielen vermochte. Der Andrang zu dem Spektakelstück »Tinur, der Tartaren-Chan« war so groß, daß es durch mehr als drei Wochen ununterbrochen dargestellt werden mußte. Der spekulationssüchtige Direktor Carl säumte denn auch nicht, diese Art dramatischer Unterhaltung fortzusetzen und auszugestalten. In diesem Bestreben scheute er sich nicht, sogar Schiller seinen Plänen dienstbar zu machen und dessen »Räuber« — wie er ankündigte — »in ganz neuer Gestalt«, bei Aufstellung eines »lebendigen Theaters« aufzuführen. Willkürlich wurden ganze Szenen ausgelassen, einige verändert, so auch der Schluß, wo die den schwer verwundeten Karl Moor umgebenden Genossen von den Soldaten in Ketten gelegt wurden. Carl, der vor keinen Mitteln zurückscheute, wenn es galt, die Kasse zu füllen, hatte dieses Drama in ein Effektstück umgewandelt. Was gab es da allerlei zu sehen! Einen Ziergarten mit duftenden Blumen, deren Geruch sich durch das ganze Theater verbreitete; einen Wald mit natürlichem Gehölz, ein malerisch ausgestattetes Lager der Räuber und eine über die ganze Bühne sich verbreitende Röte, verursacht durch den Brand des Schlosses; dazu noch Räuber zu Pferd, die von der Hinterbühne bis zur Rampe hereinsprengten. Auch in der Spektakelpantomime »Die Räuber in den Abruzzen« war die Schaulust im vollen Maße befriedigt worden. Man sah allerlei Reiterkunststücke, trefflich ausgeführte Gefechte, einen halsbrecherischen Sprung über eine abgebrannte Brücke und die Rettung einer Geliebten aus einer brennenden Klause. Zur Abwechslung kamen Soldatenstücke an die Reihe, wie »Pansalvin«, »Sergeant und Oberst« und »Mantel und Pelzmütze«, wobei sogar eine Regimentskapelle mitwirkte; auch das alte militärische Schauspiel »Graf Waltron«, schon zu Schikaneders Zeiten ein Zugstück, hatte Carl in neuer Ausstattung aufleben lassen. Wieder ein natürlicher Wald, Wachtfeuer, Zelte und im dritten Aufzug eine aus massiven Stämmen errichtete Brücke, worüber das Regiment marschierte. Und zwischen alledem Spektakel die aus Frank-

reich importierten Melodramen, zumeist in Übersetzungen des Freiherrn von Biedenfeld.

Soll der Überblick der Leistungen auf den Wiener Bühnen vollständig sein, darf zweier Darbietungen nicht vergessen werden, die lange Zeit zum eisernen Bestand des Repertoirs gehörten: des Quodlibets und der Pantomime. Jenes, eine Aneinanderreihung von Szenen aus beliebten Stücken, gab den Schauspielern Gelegenheit, sich an einem Abend in den verschiedensten Rollen zu zeigen, den Verfassern aber Anlaß, allerlei Späße einzuweben und durch scherzhafte Verwendung ernster Gestalten in possenhafter Umgebung Heiterkeit zu erregen. So kommen in einem solchen »unzusammenhängenden Zusammenhang« unter Getümmel und Pistolenschüssen Karl Moor, Jaromir und Abällino, sprechen jeder einen Monolog, setzen sich sodann nieder, um einzuschlafen, worauf der Alpenkönig erscheint, der ihnen edle Gesinnungen einflößt. Die Räuber springen auf, reichen sich die Hände und parodieren eine Szene aus »Wilhelm Tell«. Man lachte damals über dieses Ragout dramatischen Unsinns ebenso wie über die Leistungen Harlekins und Pierrots in der Pantomime, deren beste Darsteller in der Leopoldstadt Schlotthauer, Brinke, Hampel und Rainoldi waren.

Alles in allem schloß die künstlerische Bilanz der Jahre 1821—1830 ohne Defizit. Das Burgtheater stand in respektvoller Kunsthöhe und in den übrigen Theatern gab es Gelegenheit genug, Aug, Ohr und Zwerchfell zu befriedigen.



1821.

9. Februar 1821. Moriz Graf Dietrichstein teilt dem Grafen Sedlnitzky die Grundlinien seines Planes zur Führung der Hoftheater mit. Die eigentliche Leitung der Hofschaubühnen hätte sich ausschließend in den Händen des Direktors und des ihm untergeordneten Vizedirektors zu befinden. Außer dem, was der Direktor dem Vizedirektor von den szientifischen, artistischen und ökonomischen Direktionsgeschäften zuweisen werde, hätte dieser in Abwesenheits- oder Behinderungsfällen des Direktors dessen Stelle zu vertreten. Hieraus erhelle, daß der Vizedirektor mit dem Direktor gleichsam als eine Person und keineswegs als eine Unterdirektion zu betrachten wäre. Die Stelle eines Hoftheatersekretärs, weit entfernt, ihm einen höheren Wirkungskreis einzuräumen, könne dereinst in Ersparung kommen, indem der Vizedirektor nicht nur zur Besorgung des literarischen, sondern auch des musikalisch-artistischen Teiles der Geschäfte, welche der Sekretär dermal nicht führt, vollkommen geeignet sei. Der bei der Oper befindliche Theaterdichter würde zu Übersetzungen guter italienischer oder französischer Operngedichte oder zu anderen dergleichen Arbeiten verwendet werden. Die unter mehrere Künstler wechselseitig verteilte Regie sei ohne Zweifel eine Quelle von Unordnung, indem jeder Regisseur sich allmählich Direktionsrechte anmaße und eine Partei zu bilden suche. Die Regie wäre demnach aufzuheben. Weil aber doch eine exekutive Unterleitung nötig, wäre an die Spitze des Schauspiels wie der Oper ein Ordonnateur zu setzen und dieser aus den würdigsten und unterrichtetsten Künstlern zu wählen. Bei dem Ballett werde der Ballettmeister die Stelle des Ordonnateurs vertreten. Seine Pflicht bestände darin, die Anordnungen der Direktion möglichst vollendet zur Ausführung zu bringen. Die Veränderung des Titels Regisseur in Ordonnateur hätte ihren Grund darin, daß es jeden kränken würde, dem man die bisher bekleidete Würde abnähme. — Die mit den nötigen lite-

rarischen und artistischen Kenntnissen sowie mit der Beurteilungsgabe der Fähigkeiten des darstellenden Personals ausgerüstete Direktion würde die Wahl der aufzuführenden Schauspiele, Opern und Ballette, dann die Besetzung der Rollen selbst bestimmen und keinem ihrer Subalternen hierin eine andere als beratende Stimme einräumen. Keine einem Künstler zugeteilte Rolle dürfte zurückgelegt oder abgelehnt werden. Bei der Verteilung aber würde man, ohne sich zu streng an abgeschlossene Rollenfächer zu halten, wodurch die Mittel der Darstellung sicher beschränkt werden, die Künstler nach allen Richtungen ihrer Fähigkeiten verwenden und selbst den vorzüglichsten nicht immer nur große, sondern auch mittlere und kleinere Rollen übertragen, wodurch das Ganze mehr Harmonie gewänne und Rangsucht und Ansprüche bezähmt würden. Jedes einmal angeschaffte und von der Zensur zugelassene Werk käme zur Aufführung, keines würde bloß deshalb zurückgewiesen werden, weil es dieser oder jener Partei der Gesellschaft nicht behage, und kein einmal zur Aufführung gebrachtes Schauspiel oder Singspiel würde aus dem Grunde unterdrückt oder beiseitegelegt, weil ein oder das andere Individuum sich darin nicht gefiele.

Bezüglich der Eintrittspreise werde es von der kaiserlichen Entscheidung abhängen, ob sie auf Konventionsmünze gesetzt werden. In diesem Falle wären die ursprünglichen, bis zum Jahre 1790 bestandenen Preise anzunehmen, wo das erste Parterre auf 1 fl., das zweite auf 24 xr., der dritte Stock auf 30 xr., der vierte im Burgtheater auf 17 xr., im Kärntnertortheater auf 24 xr., und der fünfte im letzteren auf 12 xr. festgesetzt war. Eine Loge kostete 4 fl. 30 xr., ein gesperrter Sitz im ersten Parterre 1 fl. 20 xr. und im dritten Stock 40 xr. Im vierten Stock des Kärntnertortheaters habe es damals noch keine gesperrten Sitze gegeben, die jetzt vorhandenen könnten jedoch gegen den Preis von 30 xr. beibehalten werden. Das Publikum hätte bei diesen in ältester Zeit festgesetzten Preisen keine gegründete Ursache zu klagen, und die Theaterkasse würde dabei zwar nicht gewinnen, aber auch nicht verlieren, indem die im Vergleich mit den gegenwärtigen Preisen in Papiergeld ausfallenden unbedeutenden Differenzen sich gegenseitig aufheben. Erst wenn diese Eintrittspreise in Konventionsmünze bestimmt sein werden, können auch die Gagen in dieser Valuta geregelt werden, was sehr zu wünschen wäre, um die so großen Zahlen der gegenwärtigen in Wiener Währung bemessenen Gehalte zu entfernen, welche die Künstler zu immer unbescheideneren und

übertriebenen Forderungen verleiten. Die lästigen Benefize hätten aufzuhören. Auch das »Spielgeld« wäre einzuziehen. Die Künstler müssen durch Ehrgefühl und, wenn dieses nicht hinreicht, durch den Ernst der Direktion und die ihr verliehenen Strafmittel zu ihrer Pflicht getrieben werden. Die Vortrefflichkeit der Künstlerschaften würde den Vorteil bringen, daß man die ersten Rollen doppelt besetzen und damit den Störungen des Repertoirs durch Krankheiten möglichst vorbeugen, alle Rollen, wie in früherer Zeit, gut besetzen könne, damit wieder ein Ensemble erzielt werde.

Die Disziplin könne nur durch gute Theatergesetze erhalten werden. Die Gesetze vom Jahre 1808 seien von dem Hofrate Collin entworfen, dann aber von der Gesellschaft der Kavaliere nicht überall zum Vorteil modifiziert worden und überdies sei der so wichtige Zweig der Oper und des Balletts gar nicht einbezogen. Eine gänzliche Umarbeitung sei bereits vorbereitet, worin auch gegen die längeren Reisen und die willkürliche Verlängerung der Ferien der Künstler vorgesehen sei. — Hinsichtlich der Oper käme zu bemerken, daß sie einen Hauptbestandteil sowie eine Hauptstütze der jedem Staate wichtigen Ausbildung der Tonkunst darstelle. Ihr Mangel würde der Bühne des ersten und größten Kaiserhofes durchaus unziemlich sein. Weniger unentbehrlich scheine das Ballett, das vor dem Jahre 1790 durch sehr lange Zeit nicht bestanden habe. Ein großes Ballett, wie es dermal bestehe, sei mit großen Lasten verbunden und werde sich nie auszahlen, weshalb es aus dem gewöhnlichen Theaterfonds nicht bestritten werden könnte. Um jedoch dem Adel, den Fremden und besonders dem diplomatischen Korps ein beliebtes Spektakel nicht ganz zu entziehen, könnte ein kleineres Ballett beibehalten werden. Hienach lassen sich dreierlei Einrichtungen denken: A. Vorstellungen nur in einem Theater, worin wöchentlich viermal Schauspiel, dreimal Oper und kein Ballett gegeben, das Kärntnertortheater als bloß besonderen Festen vorbehalten werde. Diese Einrichtung wäre die beste, wenn der Saal mit der seit 30 Jahren so sehr zugenommenen Bevölkerung Wiens im Ebenmaße stünde. Da aber dieses nicht der Fall sei, scheine dieser Vorschlag nicht eher gemacht werden zu können, bis einst ein geräumiges Schauspielhaus erbaut werde, welches diese in jeder Beziehung vorteilhafte Einrichtung begünstige. B. Vorstellungen in beiden Theatern täglich wie jetzt, mit Beibehaltung eines größeren Balletts. C. Vorstellungen in beiden Theatern, jedoch nur im

1*

Burgtheater täglich, im Kärntnertortheater aber wöchentlich nur drei-, höchstens viermal Oper, von einem kleineren Ballett unterstützt, welche Einrichtung die zweckmäßigste wäre.

Der Wechsel von Schauspiel und Oper im Burgtheater sei schon früher aufgehoben worden, weil der tägliche Hin- und Hertransport der Dekorationen und Kostüme nicht nur die Kosten vermehre, sondern auch diese Gegenstände mit der Zeit abgenutzt und unbrauchbar werden; eine unzählige Menge anderer Betrachtungen in Hinsicht auf Verschiedenheit der Höhe und Breite der Dekorationen, auf den unzulänglichen Orchesterraum im Burgtheater, auf den Unterschied des Stimmaufwandes bei den Sängern, nach den sehr ungleichen akustischen Verhältnissen beider Säle nicht gerechnet.

11. Februar 1821. Inspektionskommissär von Hopfen, beauftragt, der Generalprobe des neuen Balletts: »Die Jungfrau von Orleans«, anzuwohnen und was etwa auf den katholischen Kultus Bezug habe, zu entfernen und einzustellen, berichtet, daß bei der Darstellung des Einzugs des Königs in Reims und des Ganges nach der Kirche diese nicht gesehen werde. Die Kirchenmusik während der Salbung des Königs sei zwar feierlich, aber keine Kirchenmusik mit Orgel begleitet. Das Volk bete zum Himmel, jedoch in stehender Stellung, nicht gegen die Kirche, sondern gegen das Parterre gekehrt. Der König werde unter dem Himmel nach der Kirche geführt und zur Seite mit brennenden Fackeln begleitet. Zu beanstanden sei nichts gewesen.

6. März 1821. Der Zensurkommissär des Theaters in der Leopoldstadt berichtet, er habe infolge erhaltenen Auftrages von der Theaterdirektion das Stück: »Der Pächter und der Tod«, und die Rolle des Schauspielers Raimund abgefordert und zugleich die Aufführung dieses Stückes bis auf weitere Verfügung untersagt. Die Kleidung des Schauspielers Raimund im zweiten Aufzuge bestehe in einem alten Eremitengewande, das schon in mehreren Stücken gebraucht wurde, die, weil die Umgürtung mit einem Strick um den Leib, einer Mönchskleidung allzu ähnlich, sofort nach der ersten Vorstellung abgestellt worden sei. Zur größeren Vorsicht sei schon für den gestrigen Abend angeordnet worden, daß eine Kalandskutte angezogen werden müsse. Sollte dieser Anzug nicht bewilligt werden, so könnte die Kleidung eines alten Landmannes mit Bart und Stock gewählt werden. Nachforschungen hätten nicht ergeben, daß Raimund sich unschickliche oder anstößige

Extemporierungen erlaubt habe; er sei jedoch insbesondere ermahnt worden, sich alles Extemporierens sorgfältig zu enthalten. Die Theaterdirektion habe bei Übergabe des Stückes wegen ihres jetzigen kritischen Kassezustandes die Bitte um ein baldige Verfügung gestellt, weil dieses Stück eben derzeit im guten Zuge sei und vorteilhafte Einnahmen verspreche.

11. März 1821. Graf Sedlnitzky überträgt die Zensur des unter Castellis Redaktion erscheinenden Konversationsblattes dem Aushilfszensor Josef Schreyvogel mit der Weisung, hiebei mit besonderer Strenge und Aufmersamkeit sowie mit beständiger Hinsicht auf die dieser Zeitschrift vorgezeichneten Grenzen vorzugehen.

15. März 1821. Graf Palffy ersucht um die Bewilligung zur Aufführung der Oper »Moses« nach dem Italienischen des Totolla. Musik von Rossini. Das fürsterzbischöfliche Ordinariat, um sein Gutachten befragt, fand in religiöser Beziehung gegen die Darstellung nichts zu erinnern.

24. März 1821. Graf Sedlnitzky teilt der Polizeioberdirektion mit, daß am 18. Dezember v. J. im Josefstädter Theater das Ritterschauspiel »Der Sturz der Feste Rauhenstein bei Baden« auf eine mit Aufsehen verbundene Art ohne vorläufige Zensurierung aufgeführt und mehrere Stellen aus politischen Rücksichten beanstandet worden seien. Die Angabe des Theaterdirektors Ferdinand Rosenau, dieses Ritterschauspiel wäre im Jahre 1816 für die Bühne in der Leopoldstadt zensuriert und zur Aufführung zugelassen worden, bestätige sich zwar, doch hätte er es insolange nicht aufführen sollen, bis er sich mit einem zensurierten, mit der Aufführungsbewilligung versehenen Manuskript hätte ausweisen können; auch hätte er das Manuskript, wenn es auch mit einer älteren Aufführungsbewilligung versehen gewesen wäre, zur Rezensurierung wieder einreichen sollen, weil das betreffende Stück bereits im Jahre 1816 zensuriert und seit geraumer Zeit nicht wieder aufgeführt worden war. Dem Direktor sei ein eingreifender Verweis unter Androhung strenger Strafe für jedes künftige ähnliche Vergehen zu erteilen. Übrigens solle die Wiederaufführung dieses Ritterschauspieles niemals mehr, weder auf dem Josefstädter noch auf dem Leopoldstädter Theater, gestattet werden.

28. April 1821. Graf Sedlnitzky eröffnet dem n.-ö. Regierungspräsidenten, er nehme keinen Anstand, für die Ge-

nehmigung des zwischen Karl Mayer, Inhabers des Theaters in der Josefstadt, und Karl Hensler abgeschlossenen Pachtvertrages zu stimmen, da gegen Hensler nicht das geringste Bedenken bestehe, dieser sowohl in bezug auf seinen moralischen Charakter und Direktionsgeist als in Hinsicht seiner Vermögensumstände alle Eigenschaften besitze, welche zu einem Unternehmen dieser Art erforderlich sind.

3. Mai 1821. Polizeioberdirektion berichtet über den nahen Verfall des Theaters in der Josefstadt. Die besseren Mitglieder seien entlassen worden, teils hätten sie selbst abgedankt; das übrige Personal habe seit drei Wochen keinen Lohn erhalten, die Schuldenlast mehre sich von Tag zu Tag. Seit drei Jahren besorge die Leitung dieses Theaters der Schauspieler Rosenau, der selbst sehr verschuldet und zur Verschwendung geneigt sei. Am sichersten könne dem Verfall dieser Bühne durch die Ernennung Henslers zum Pächter abgeholfen werden.

8. Mai 1821. Graf Sedlnitzky verständigt die Polizeioberdirektion, Graf Ferdinand Palffy habe bekanntgemacht, daß er eine Singschule für Knaben zu errichten gesonnen sei. Da der Zweck bei Errichtung dieser Singschule wohl kein anderer sein dürfte, als die Kinder, welche zugleich deklamieren lernen sollten, bei dem Schau- und Singspiel im Theater zu benutzen und es möglich wäre, daß auch Mädchen zu gleichem Zweck aufgenommen werden, so sei dieser Schule eine sorgfältige Aufmerksamkeit zu widmen.

11. Mai 1821. Über das Vermögen des Leopold Huber, Pächters des Leopoldstädter Theaters, wird der Konkurs eröffnet. Exekutionen auf die Theaterkasse machten ihn unvermögend, die notwendigsten Auslagen zu bestreiten, wodurch das Theater in Verfall geriet. Der Kurator des Karl von Marinelli Dr. Krziwanek schloß sogleich mit dem Theaterunternehmer zu Baden Karl F. Hensler einen Pachtvertrag, wogegen der Vertreter der Huberschen Konkursmasse erklärte, das Theater für Rechnung der Kridamasse fortzuführen. Die Polizeidirektion setzte Hensler eigenmächtig als Direktor ein, übergab ihm die Kasse, worauf die Hofkanzlei diese Verfügung als null und nichtig erklärte und die Herstellung des status quo anordnete. Zwischen der Huberschen Konkursmasse und der Marinellischen Kuratel kam ein Vergleich zustande, wodurch den Huberschen Gläubigern die Fortsetzung der Pachtung des Leopold Huber auf zwölf Jahre zugestanden wurde. Hensler erhielt für seinen

Verzicht den Betrag von 12.000 Gulden. Die Vertretung der Konkursmasse wurde angewiesen, einen geeigneten, in moralischer, szientifischer und politischer Beziehung vollkommen annehmbaren Mann als verantwortlichen Direktor in Vorschlag zu bringen. Diesem Auftrag zufolge wurde der seit vielen Jahren als Schauspieler und Regisseur wirkende J. Sartori vorgeschlagen.

15. Mai 1821. Die Hofkammer verbietet den politischen Behörden, Schauspiele, womit Lotterien verbunden sind, zu bewilligen, da durch das Lottopatent alle Lotterien auf eigene Ziehung, ohne irgendeine Ausnahme, untersagt seien und daher die Bewilligung zu solchen Unternehmungen nur vom Kaiser selbst erfolgen könne.

19. Mai 1821. Da in den hiesigen Vorstadttheatern die Schauspieler in den Rollen der Eremiten oder Waldbrüder sich nach Art der Mönche, insbesondere der Kapuziner, kostümieren, überdies aber durch Geberden einen bekannten Sammler aus dem hiesigen Kloster der Kapuziner nachahmen und so die Lachlust des Publikums anzuregen suchen, im Grunde aber bei dem gebildeten Teile desselben Ärgernis erregen, verordnet Graf Sedlnitzky, daß das Kostüm eines Eremiten oder Waldbruders durchaus nicht mehr auf die Bühne gebracht werden dürfe, daher auch die Theaterstücke, in welchen derlei Rollen vorkommen, künftig insolange nicht zur Aufführung zugelassen werden sollen, als selbe nicht diesem Verbot gemäß abgeändert worden seien. — Wegen des häufigen Extemporierens der Komiker in den Vorstadttheatern werden die Theaterzensurkommissäre angewiesen, nicht bloß bei der ersten Aufführung eines Theaterstückes, sondern bei den wiederholten Vorstellungen desselben Stückes so oft als möglich zu erscheinen und ihre Aufmerksamkeit dabei insbesondere auf jene Partien des Stückes zu richten, welche den Komikern die gewünschte Gelegenheit geben, sich bei dem Publikum durch neue Einfälle beliebt zu machen.

20. Mai 1821. Das Bücherrevisionsamt wird beauftragt, die Zensoren der Wiener Zeitschriften zu verständigen, daß darin keine vorläufigen Nachrichten von neu aufzuführenden Theaterstücken zum Druck zugelassen werden dürfen, wenn der betreffende Redakteur sich nicht standhältig auszuweisen vermag, daß das angekündigte Stück von der Zensur bereits wirklich zur Aufführung zugelassen worden sei.

1. Juni 1821. Kaiser Franz drückt sein Mißfallen aus, daß sich seit einiger Zeit mehrere Mitglieder des hohen Adels soweit über die Achtung, welche dem Wohlstande und

der Sittlichkeit gebührt, hintansetzen, von ihnen ausgehaltene Personen in die Logen der ersten Reihen zu führen und mit ihnen daselbst zu verweilen. Zu jeder Zeit wäre ein ähnliches Betragen anstößig und daher nicht zu dulden; heute jedoch sollen die oberen Klassen der Gesellschaft mehr als je bedacht sein, mit guten Beispielen jeder Art voranzugehen und sich in den Augen der Menge nicht herabwürdigen. Der Kaiser sehe es als eine Pflicht an, öffentlichen Unfug nicht ungeahndet zu lassen und beauftragt den Grafen Sedlnitzky, den betreffenden Personen unter vier Augen zu bedeuten, daß diesem Unfuge für die Zukunft Einhalt zu geschehen habe.

22. Juni 1821. Auf die Anfrage, ob der Schauspieler Johann Sartori die Eigenschaft besitze, um ihm die zeitweilige Leitung des Theaters in der Leopoldstadt anzuvertrauen, wird vertraulich berichtet, daß diese Bühne einen eigenen Charakter habe, der sie von allen Schauspielen in ganz Deutschland unterscheide. Die Erfahrung habe gelehrt, daß zur Direktion einer Bühne weder Gelehrsamkeit noch Schauspielertalent die ersten Eigenschaften seien, sondern daß nur ein praktischer Mensch dazu gehöre, der das Mechanische, Ökonomische und die Individualität seines Personals genau kenne. Die meisten Theater, die berühmten Gelehrten und Dichtern anvertraut wurden, seien zugrunde gegangen, da diese mehr auf den ästhetischen Wert der Stücke sahen, auf Verbesserung des Geschmacks ausgingen und wenig Rücksicht auf die Kosten und das Erträgnis der Kasse nahmen ... Sartori sei ein ganz praktischer Mensch, seit vielen Jahren nicht nur Schauspieler, sondern auch Regisseur und mit dem herrschenden Geschmack seines Publikums bekannt. Besonders seine Lokalkenntnis der Leopoldstädter Bühne dürfte ihn zur Direktion mehr eignen als Bäuerle, Meisl und Gleich, von welchen vorausgesehen werden könne, daß sie mehr bedacht sein werden, ihre Geistesprodukte auf die Bühne zu bringen.

2. Juli 1821. Kaiser Franz übermittelt dem Grafen Wrbna den von Barbaja, dem Unternehmer der Spektakel in Neapel, durch dessen Bevollmächtigten Wenzel Robert Grafen von Gallenberg gestellten Antrag zur Pachtung des Hoftheaters nächst dem Kärntnertor. Dieser Antrag sei durch eine eigens zusammenzusetzende Kommission zu prüfen und zu untersuchen, ob er wirklich zum Vorteil des Ärars gereiche und, falls ein jährlicher Ärarialbeitrag geleistet werden müsse, diesen so gering als möglich zu bestimmen.

7. Juli 1821. Regierungssekretär Graf Palm wird angezeigt, in seinem Hause in der vorderen Schenkenstraße Nr. 45 öfters theatralische Vorstellungen zu geben, worauf die Polizeioberdirektion angewiesen wird, streng darüber zu wachen, daß die wegen der Haustheater bestehende Verordnung vom 28. Oktober 1801, insbesondere aber die kaiserliche Vorschrift, durch welche den k. k. Beamten und den Gewerbsleuten das Komödienspielen untersagt ist, nicht übertreten werde.

7. Juli 1821. Das Ansuchen des provisorischen Direktors der Josefstädter Bühne, Ferdinand Rosenau, um Bewilligung, während der Sommermonate in Meidling theatralische Vorstellungen geben zu dürfen, wird abgelehnt, nachdem die Polizeihofstelle es für zweckmäßiger halte, daselbst keine Vorstellungen zu gestatten, da der Badeort Meidling nicht so zahlreich von Gästen bewohnt sei, daß der Theaterunternehmer daselbst seine Rechnung finden könnte, zumal in Hietzing ebenfalls ein Theater bestehe, dessen Unternehmer bisher immer zu Schaden und Schulden gekommen seien.

18. Juli 1821. Das Gesuch des Buchdruckers Felix Stöckholzer von Hirschfeld um Bewilligung, theatralische Vorstellungen in seiner Wohnung geben zu dürfen, wird abgewiesen, weil Privattheater überhaupt, insbesondere aber bei Gewerbsleuten nicht geduldet werden dürfen.

31. Juli 1821. Hoftheaterdirektor Moriz Graf Dietrichstein und Vizedirektor Mosel sprechen sich gegen eine Verpachtung des Kärntnertortheaters aus. »Im allgemeinen« — bemerkten sie — »stehen die Erfahrungen in allen Ländern und vorzüglich die seit dem Jahre 1794 in Wien erfolgten Pachtungen entgegen. Jeder Pächter suche im Laufe des Pachtes aus dem übernommenen Gegenstande den möglichst großen Nutzen zu ziehen, ohne sich darum zu bekümmern, in welchem Zustande die verpachtete Sache nach Ausgang der Pachtzeit zurückbleibe. Da beim Theater der größte Vorteil von der Menge zu erwarten sei, lasse sich der Pächter zu deren Geschmack herab, und die Kunst werde ihm bloß eine Metallgrube, die ihm reiche Ausbeute liefern soll. Die Behörden könnten diesem Übel nur insofern einhalten, als es das Gebiet der Sitten und der inneren Staatsverwaltung bedroht. Auf die Veredlung des Geschmacks können sie nicht wirken, ja nicht einmal der Verschlimmerung desselben wehren. Den gebildeten Teil des Publikums suche der Unternehmer dadurch zu gewinnen, daß er einige aus-

gezeichnete Künstler durch übermäßige Zahlungen erwirbt, den Luxus an Dekorationen und Kleidern aufs höchste treibt, dann eine schnell wechselnde Mannigfaltigkeit in die Spektakel bringt. Diese Mittel pflegen in der Regel anfangs zu gelingen, allein große Leistungen erzeugen noch größere Forderungen. Autoren, Künstler und Publikum steigern diese immer mehr und mehr, und der Pächter ist endlich dahin gebracht, entweder den Pacht mit Verlust seines Vermögens, allenfalls auch mit Schulden belastet, durch die bedungene Zeit auszuhalten oder die Gnade des Eigentümers um frühere Aufhebung des Pachtkontrakts anzuflehen. Es sei zu erwägen, welcher Nachteil für das allein unter der Leitung der Hoftheaterdirektion bleibende Burgtheater daraus entstehen müßte, wenn im Kärntnertortheater eine Pächtergesellschaft ermächtigt und durch eine angemessene Dotation aus den Staatskassen in den Stand gesetzt würde, das Publikum durch ein dreifaches Spektakel von dem Besuche des einfachen deutschen Schauspieles nach und nach abzuziehen, ja es durch den Prunk und den steten Wechsel solcher fremdartiger Spektakel für alle edleren, mehr den Verstand als die Sinne ansprechenden dramatischen Vorstellungen völlig gleichgültig zu machen. Der Endzweck, die Staatsausgaben zu vermindern, würde durch diese Pachtung kaum erreicht werden.«

2. August 1821. Graf Sedlnitzky empfiehlt dem Kaiser, falls Barbaja seine Dotationsforderung auf jährlich 140.000 fl. K. M. herabmindere, zu gestatten, mit ihm wegen Pachtung des Kärntnertortheaters den Vertrag abzuschließen. Barbaja habe sich erboten, auch das Burgtheater gegen eine jährliche Dotation von 30.000 fl. K. M. in Pacht zu nehmen, wofür einzutreten Graf Sedlnitzky sich nicht veranlaßt fühle, weil bei dem Burgtheater, wenigstens nicht in so hohem Maße wie bei dem Kärntnertortheater, erdrückende Lasten vorhanden seien, welche deren schnelle Beseitigung durch Verpachtung dieses Theaters erheischen, aber auch weil der Kaiser geneigt sein dürfte, das rezitierende deutsche Schauspiel aus artistischen Rücksichten der eigenen Regie vorzubehalten.

18. August 1821. Die Polizeihofstelle verordnet, da das Josefstädter Theater am 15. die erste Aufführung des biblischen Dramas »Abraham und Isaak« angekündigt habe, es jedoch nicht gestattet sei, neue Theaterstücke biblischen Inhalts ferner auf die Bühne zu bringen, das angekündigte Drama aber nicht zur Zensur für das Josefstädter Theater vorgelegt worden,

die weitere Ankündigung der Aufführung vorläufig einzustellen. Die Polizeioberdirektion wird beauftragt, jedes, wenngleich auf anderen Bühnen schon aufgeführte Theaterstück, wenn es in einem anderen Theater zum erstenmal dargestellt werden soll, von den betreffenden Theaterzensurkommissären nochmals durchsehen zu lassen und mit seinem Antrage zur Entscheidung der Polizeihofstelle vorzulegen. Diese Maßregel sei besonders in Beziehung auf ältere Theaterstücke, welche zwar mit der Aufführungsbewilligung versehen, aber nach den veränderten Zeitverhältnissen und Umständen gegenwärtig aus einem anderen Gesichtspunkt beurteilt werden müssen, unerläßlich notwendig und dahin auszudehnen, wenn solche nach längerer Zeit in demselben Theater zur Wiederaufführung gebracht werden.

30. August 1821. Da im Theater a. d. Wien am 28. d. M. zwei Szenen aus der Oper: »Die Horatier und Curiatier«, in italienischer Sprache und in vollem Kostüm ohne vorläufige Bewilligung aufgeführt wurden, wird der Polizeioberdirektion zur Pflicht gemacht, die bestehende Vorschrift, nach welcher es den Vorstadttheatern untersagt ist, theatralische Vorstellungen, als: Opern und dergleichen, in anderer als deutscher Sprache oder auch nur eine Szene aus derselben im Kostüm aufzuführen, genau im Auge zu halten.

12. September 1821. Finanzminister Graf Stadion berichtet dem Kaiser, er fühle sich verpflichtet zu bemerken, daß nach den für die österreichischen Finanzen in diesem Jahre eingetretenen, so vielen ungünstigen und schwer drückenden Verhältnissen die Finanzverwaltung außerstande sei, im nächsten Verwaltungsjahre beträchtliche Summen dem Hoftheateraufwande zu widmen.

13. September 1821. Hoftheaterdirektor Graf Moriz Dietrichstein legt dem Kaiser den von dem Hofarchitekten Ortner entworfenen Plan einer Erweiterung des Burgtheaters vor, deren Kosten mit 384.000 fl. W. W. berechnet wurden. Dietrichstein weist auf eine Äußerung des Kaisers hin, daß dieses Theater unter Kaiser Josef II. im blühendsten Zustande gewesen und mit der zweckmäßigsten Ökonomie geführt worden sei. Zu jener Zeit sei nur im Burgtheater gespielt worden, und zwar abwechselnd in jeder Woche viermal Schauspiel und dreimal Oper. Die Vorteile, wenn die Verwaltung wieder auf ein Schauspielhaus konzentriert werden könnte, wären zunächst eine Verminderung des technischen und administrativen Personals, der Aus-

gaben für Beleuchtung und Beheizung sowie die Möglichkeit, den größten Teil der Dekorationen gemeinschaftlich für Schauspiel und Oper verwenden zu können. Alle Rollen könnten dann mit guten Kräften besetzt werden. Da aber das Burgtheater zu klein sei, um zwei Gesellschaften zu unterhalten, wären die Vorteile nur durch die Herstellung eines geräumigeren Theaters zu erzielen. Ein Neubau wäre eine zu große Last, eine Erweiterung aber zweckmäßig, die Arbeiten würden einen Zeitraum von acht Monaten erfordern.

26. September 1821. Die Polizeioberdirektion wird beauftragt, die Zensurkommissäre der Vorstadtbühnen anzuweisen, fortan über den Erfolg der ersten Aufführung einer jeden Vorstellung Bericht zu erstatten und hiebei ausdrücklich anzuführen, welche Aufnahme die Vorstellung bei dem Publikum gefunden habe, ob in Zensur- oder sonstiger Hinsicht etwas dabei zu rügen gewesen oder überhaupt Bemerkenswertes wahrgenommen worden sei.

10. Oktober 1821. Graf Sedlnitzky berichtet dem Kaiser, es sei in der Haupt- und Residenzstadt der Monarchie, der beinahe 5,000.000 italienische Untertanen angehören, eine gute italienische Oper sehr erwünscht. Mehrfache höhere politische Rücksichten machen es im höchsten Grade wünschenswert, die italienischen Untertanen, besonders jene der höheren und gebildeten Klassen, immer mehr und mehr zu gewöhnen, statt, wie sie es jetzt tun, nach Paris, London und anderen Städten des Auslandes Reisen zu unternehmen, dabei ihr im Inland erworbenes Geld im Ausland zu verzehren und den dort mehr oder minder dem vorherrschenden Geist der österreichischen Regierung widerstrebenden revolutionären Grundsätzen zu huldigen oder wohl gar verderbliche Verbindungen anzuknüpfen, lieber einen Teil des Jahres in der Residenzstadt ihres Monarchen zuzubringen und sich dadurch nach und nach den im Wiener Zentralpunkte sie umgebenden Geist des echten österreichischen Staatsbürgers anzueignen.

10. Oktober 1821. Graf Sedlnitzky berichtet dem Kaiser, Barbaja beanspruche als Dotation für die zwölf- und im Aufkündigungsfalle sechsjährige Pachtung des Kärntnertortheaters in den ersten zwei Pachtjahren 140.000 fl. K. M., in den folgenden vier- respektive zehn Jahren 150.000 fl. K. M. Diese Forderung stelle sich nicht als übertrieben dar. Barbajas vorzüglichstes Talent bestehe darin, eine ganz besonders und ausgezeichnete italienische Oper herzustellen.

Der Kaiser beauftragte hierauf den Grafen Sedlnitzky, falls Barbaja seine Dotationsforderung auf jährlich 140.000 fl. K. M. herabzustimmen bewogen werden könne, ohne weiteres mit ihm abzuschließen, unter der Bedingung, daß er sich verbindlich mache, täglich ausgezeichnete italienische oder deutsche Opern und ebenso solche Ballette zu geben, und zwar italienische Opern wenigstens durch fünf Monate.

31. Oktober 1821. Der Kaiser entscheidet, daß die zur Erhaltung der Hoftheater erforderliche Aushilfsdotation für die Zukunft aus dem Wiener Lokalpolizeifonds zu berichtigen sei. Da er Barbaja nur zur Haltung guter Opern, und zwar deutscher, verpflichte, die italienische aber dessen Willkür überlassen wolle, so möge Sedlnitzky den Pächter, soweit dies geschehen könne, auch unter die von ihm angesuchte Aushilfsdotation von 140.000 fl. K. M. herabstimmen.

6. November 1821. Dominik Barbaja, Theaterdirektor in Neapel, übernimmt die Pachtung des Hoftheaters nächst dem Kärntnertor auf zwölf Jahre, vom 1. Dezember 1821 an, und verpflichtet sich, das ganze Jahr hindurch gute deutsche Opern, dann in jeder Woche nicht weniger als dreimal Ballette zu geben. Dem Pächter wird die Befugnis erteilt, auch italienische Opern aufzuführen. Während der Pachtzeit sollen weder im Burgtheater noch in einem anderen öffentlichen Theater etwas anderes als rezitierendes Schauspiel und in keinem der Vorstadttheater ohne Einwilligung des Pächters italienische Opern, Ballette und Divertissements mit Tanz gegeben werden. Der Pächter verpflichtet sich, außer zwei großen Logen noch vier Freilogen und hundert Freibillets dem Hofe zu überlassen und zur Sicherstellung seiner Verbindlichkeit eine Kaution von 50.000 fl. K. M. zu leisten. Führe der Pächter außer deutschen Opern und Balletten wenigstens durch drei Monate auch italienische Opern auf, soll er eine jährliche Subvention von 140.000 fl. K. M., andernfalls nur 125.000 fl. K. M. erhalten.

7. November 1821. Graf Sedlnitzky verständigt die Polizeioberdirektion, der Kaiser habe angeordnet, es sei, nachdem das Theater a. d. Wien an Dominiko Barbaja verpachtet worden, sämtlichen Vorstadttheatern, wo Ballette und Pantomimen aufgeführt werden, kundzumachen, daß die Verwendung von Kindern nur zu unentbehrlichen Gruppierungen gestattet werde, und zwar in verhältnismäßig geringer Anzahl und auf eine Art, die ihnen weder in moralischer noch physischer Hinsicht auch

nur im geringsten schädlich werden könne. Niemals mehr dürfe ein eigenes Ballettkorps von Kindern oder Ballettschulen für Kinder in der Art, wie eine solche bis jetzt beim Theater a. d. Wien bestand, gehalten werden.

17. November 1821. Graf Palffy bemerkte in einem Gesuche an den Kaiser, daß, um dem Befehl, durch welchen die Kinderballette im Theater a. d. Wien mit 1. Dezember gänzlich verboten seien, Folge leisten zu können, ihm nichts übrig bliebe, als entweder alle bei dem Ballett angestellten Kinder allsogleich zu entlassen und 30 bis 40 Familien in den kalten Wintermonaten plötzlich dem drückendsten Mangel preiszugeben oder er und sein Gesellschafter Barbaja müßten durch mehrere Monate die Besoldungen bezahlen, ohne irgendeinen Ersatz hereinbringen zu können. Palffy bittet, die Kinder längstens bis Ostern, jedoch nur auf die Art verwenden zu dürfen, daß alle Charakterrollen in den bisher gegebenen Balletten mit großen Personen besetzt, die Kinder selbst nur zu den nötigsten Gruppierungen und Ausführungen einzelner Tanzstücke gebraucht würden, wozu durch die Ballettmeister Duport und Horschelt die Einleitung bereits getroffen worden sei.

Die Polizeioberdirektion, beauftragt, Palffys Gesuch zu begutachten, berichtet (8. Dezember), der angeführte Umstand, daß eine Anzahl von 30 bis 40 Familien, die bloß allein von dem Verdienste der beim Kinderballett verwendeten Kinder bisher ihren Unterhalt gefunden haben, durch dessen Auflösung plötzlich in die äußerste Not versetzt werden müssen, sei vollkommen begründet. Einen andern Nahrungserwerb eben jetzt bei dem schon eingetretenen Winter, wo ohnehin der Verdienst seltener sei, die häuslichen Bedürfnisse aber sich vermehren, zu finden, wäre kaum denkbar; diese häufig sehr zahlreichen Familien würden folglich durch die Entlassung ihrer Kinder vom Theater unausweichlich der Not und dem Elende preisgegeben werden. Nachdem die Erlaubnis zu den Kinderballetten durch das kaiserliche Handbillet vom 3. Juli d. J. bis zu dem Zeitraume verlängert wurde, wo das Theater a. d. Wien ausgespielt und an den neuen Besitzer übergegangen sein werde, Graf Palffy aber durch den Rückkauf des Theaters von dem Gewinner desselben ununterbrochen in dessen Besitze blieb, so seien die Angehörigen der Mitglieder des Kinderballetts dadurch zur Hoffnung verleitet worden, daß dessen Aufhebung verschoben oder wohl gar zurückgenommen werden könnte. Unverkennbar sei der bedeutende Schaden, welchen der Eigentümer des Theaters an

der Wien, Graf Palffy, der sich in dieser Eigenschaft durch die uneigennützigsten Opfer für das Vergnügen des Publikums so sehr verdient gemacht habe, durch die sofortige Einstellung des Kinderballetts leiden müsse. Seine Gesellschaft des rezitierenden Schauspieles sei durch die Übernahme des Schauspielers Heurteur zum k. k. Hoftheater, durch den Tod Küstners und den Austritt der Schauspielerin Botta, drei der beliebtesten und nach ihrem Rollenfache unentbehrlichsten Mitglieder, zerrissen und nicht so leicht wieder zu ergänzen. Die Mitglieder seiner Oper müsse er vertragsmäßig im k. k. Hoftheater nächst dem Kärntnertore auftreten lassen, wo auch wirklich fast täglich einige derselben verwendet werden, um die entlassenen Mitglieder der vorigen Operngesellschaft dieses Theaters zu ersetzen. Das Theater an der Wien habe folglich dermal keine Kinderballette, keine Oper und nur ein höchst mangelhaft besetztes Schauspiel. Des lokalen Lustspiels und der Posse habe sich beinahe ausschließlich das Leopoldstädter Theater durch das Engagement des hiezu geeigneten Personals bemächtigt. Auf der Stelle für irgendeine anziehende Gattung des Schauspiels im Theater a. d. Wien zu sorgen, wäre unmöglich, daher an mehreren Tagen an den Kassen kaum 200 fl. eingegangen seien, wo sonst auch bei der übelsten Witterung zu dieser Jahreszeit die geringste Einnahme immer 800 fl. überstiegen habe. Nur das Kinderballett allein könne, bis ein anderes Spektakel organisiert werde, Abhilfe gewähren und den empfindlichen Schaden, wo nicht den gänzlichen Ruin des Theatereigentümers verhüten. Schon in der letzten Zeit seien die Charakterrollen in den Kinderballetten größtenteils mit jungen Leuten von 15 bis 16 Jahren besetzt und Kinder niederen Alters bloß zu den Chören und zu solchen Partien, wozu überhaupt nur kleine Kinder gehören, verwendet worden. Um demnach sowohl dem sonst unvermeidlichen Notstande so vieler Familien während der rauhen Jahreszeit als auch dem Nachteile der Schauspielunternehmung abzuhelfen, ohne dem kaiserlichen Willen im geringsten entgegenzustehen, wird beantragt, dem Grafen Palffy aus Gnade die Fortsetzung des Kinderballetts bis Ostern 1823 unter folgenden Bedingungen zu gestatten: Zu den bis letzten November l. J. beim Kinderballett verwendeten Individuen dürfe unter keinem Vorwande ein neues Kind unter 14 Jahren aufgenommen und zu Charakterrollen keine Kinder, sondern junge Leute von wenigstens 15 Jahren verwendet werden. Kinder unter 14 Jahren dürfen zu nichts anderem als zu Gruppierungen und zur Ausführung

von Tanzstücken, höchstens zu Rollen von Amoretten oder Genien verwendet werden. Die Entlassung aller Kinder unter 14 Jahren habe ohne weiteres zu Ostern 1822 zu erfolgen.

Graf Sedlnitzky erwidert hierauf (12. Jänner 1822), das zufällige Ereignis, daß das Theater a. d. Wien an keinen anderen Besitzer übergegangen sei, könne hiebei nicht in Anschlag gebracht werden; denn Graf Palffy sei streng genommen, weil er durch Auszahlung der im Spielplane stipulierten Summe an den Gewinner zum Wiederbesitz des Theaters a. d. Wien gelangt, als ein neuer Besitzer desselben anzusehen. Durchaus aber könne der Betrachtung, daß der Eigentümer des Theaters a. d. Wien durch die dermalige Einstellung der Kinderballette einen bedeutenden Schaden erleiden würde, nicht beigepflichtet werden, weil er bereits im Jahre 1819 mit der Willensmeinung des Kaisers bekanntgemacht und sogleich in den Stand gesetzt worden sei, jene Maßregeln beizeiten zu treffen, welche die anbefohlene Auflösung der Kinderballette erheischen.

26. November 1821. Hoftheaterdirektor Moriz Graf Dietrichstein ersucht den Grafen Sedlnitzky, die Pachtungsadministration des Kärntnertortheaters anzuweisen, in öffentlichen Ankündigungen den Titel eines Hoftheaters nicht zu führen, sondern nur jenen eines k. k. priv. Theaters nächst dem Kärntnertor. Die gegenwärtige Pachtung lasse sich mit jener in früherer Zeit nicht vergleichen. Braun, der den Charakter eines Hoftheatervizedirektors gehabt, sei in dieser Eigenschaft förmlich vorgestellt worden und habe das Recht gehabt, Künstler mit statusmäßigem Gehalte zu engagieren und sogar ohne Anfrage Pensionen zu erteilen. Die ihm nachgefolgte Gesellschaft der Kavaliere sei in alle Rechte desselben eingetreten und Graf Palffy habe die nämlichen Befugnisse besessen, mit einziger Ausnahme der Pensionszusicherung ohne höhere Genehmigung.

29. November 1821. Da bei der Aufführung des Stückes »Die Fee aus Frankreich, oder Liebesqualen eines Hagestolzen« im Leopoldstädter Theater mehrere Dialoge und das letzte Singstück ohne Vorwissen der Zensur eingelegt worden seien, werden die Theaterdirektoren verhalten, der Kontrolle halber von nun an jedes neue Stück in zwei Exemplaren zu überreichen.

4. Dezember 1821. Über den Theaterunternehmer Karl Mayer in der Josefstadt berichtet die Polizeioberdirektion: »Er war durch vier Jahre Theaterdirektor in Brünn und errichtete sodann in Wien in dem Hause seines Schwiegervaters

Köck das Josefstädter Theater, welches er im Jahre 1788 eröffnet und wofür er am 10. August 1791 das Privilegium erhalten habe. Seine Schwiegereltern verkauften zwar kurz vor ihrem Ableben das Haus an Philipp Baron von Wetzlar, so daß Mayer diesem zinsbar ward und nur Eigentümer der inneren Einrichtung des Theaters blieb; doch gelang es ihm, durch Tätigkeit sich so viel zu erwerben, daß er ein Haus in der Josefstadt erkaufen und ein zweites in Dornbach erbauen konnte. Allein Unglücksfälle in seiner Familie, vorzüglich aber die beiden feindlichen Invasionen haben ihn um beide Realitäten gebracht und er mußte, da es ihm an dem nötigen Fonds zur Fortführung seines Etablissements gebrach, zur Verpachtung seine Zuflucht nehmen. Im Jahre 1812 schloß er mit dem bekannten Josef Huber einen Pachtvertrag auf zehn Jahre; allein Huber wurde schon nach drei Jahren Schulden halber flüchtig. Dessen Bruder Leopold übernahm zwar hierauf die Direktion und substituierte in den letztvergangenen drei Jahren den Schauspieler Rosenau. Als auch über Leopold Huber der Konkurs ausbrach und das Theater unter Rosenaus Leitung seinem gänzlichen Verfall mit Riesenschritten entgegeneilte, übernahm Karl Mayer die Direktion wieder selbst, die er auch bis Mai kommenden Jahres fortzuführen gedenkt, um welche Zeit der mit Karl Friedrich Hensler abgeschlossene Pachtvertrag in Wirksamkeit treten soll.«

27. Dezember 1821. Über das Gesuch, der Pachtung des Kärntnertortheaters die auf der Leopoldstädter Schaubühne üblichen, in das Fach der Ballette einschlagenden Vorstellungen zu untersagen, berichtet Polizeioberdirektor Freiherr von Siber: daß in dem ursprünglichen Privilegium vom 2. Jänner 1781 die Befugnis, im Leopoldstädter Theater auch Ballette und Bälle zu geben, nicht enthalten sei, im Gegenteile gehe daraus hervor, daß diesem Theater das Recht nicht zustehe, Ballette aufzuführen; auch sei im April 1804 den Theaterentrepreneurs a. d. Wien und in der Leopoldstadt untersagt worden, Ballette zu geben. Nur dem Unternehmer des Josefstädter Theaters sei für seine Person die besondere Begünstigung eingeräumt worden, Ballette und Pantomimen aufzuführen. Dagegen stehe zwei Vorstadttheatern, an der Wien und in der Leopoldstadt, das Recht zu, nebst den ihnen zugewiesenen Spektakeln auch P a n t o m i m e n aufzuführen.

Das Ansuchen der Pachtung des Kärntnertortheaters gehe dahin, daß die in der Leopoldstadt bisher üblichen Diver-

tissements und andere mit Tanz verbundene Vorstellungen untersagt werden. Da nun aber seit langer Zeit keine eigentlichen Divertissements im Leopoldstädter Theater mehr gegeben werden, so scheine die Pachtung eben die Pantomimen, weil sie gewöhnlich Tänze verschiedener Art enthalten, als einen Eingriff in das ihr verliehene ausschließende Recht zu Balletten anzusehen.

Die Administration des Leopoldstädter Theaters führt an: »Die Pantomimen ohne vorkommende Tänze der handelnden Personen und ihrer Umgebungen würden ohne allen Effekt bleiben; auch könne *eine* solche Pantomime nicht mit einem Ballette in Parallele gestellt werden. Die Pantomimen in der Art, wie sie gegenwärtig noch bestehen, nämlich mit Tänzen, Flugwerken und Maschinen, werden schon seit dem Jahre 1786 aufgeführt und seien niemals beanstandet worden. Auch andere theatralische Vorstellungen, worin Tänze vorkommen, habe Marinelli schon vor dem Bau des Leopoldstädter Theaters in dem sogenannten Czerninschen Garten gegeben, somit käme also diesem Theater das Recht der Verjährung und Ersitzung zustatten. Die Tänze bei den im Leopoldstädter Theater üblichen Feen- und Zaubermärchen seien unerläßlich, weil sie einerseits das Erscheinen der Hauptpersonen verherrlichen, anderseits dazu dienen, den zum Umkleiden, zur Aufstellung der Dekorationen und Maschinen u. dgl. erforderlichen Zeitraum auszufüllen. Das Theater in der Leopoldstadt beschränke sich nach dem herrschenden Geschmacke des Publikums bloß auf diese Art von Vorstellungen, da die feinen Lust- und Konversationsspiele, die eigentliche Oper, die Ritter- und andere dergleichen größere Schaustücke dort aus dem Grunde nicht gedeihen können, weil die Hoftheater in diesem Genre Unübertreffliches leisten. Die Pachtung des Hoftheaters nächst dem Kärntnertor werde durch die unbedeutenden Vorstellungen des Theaters in der Leopoldstadt in ihrem Rechte oder Interesse nicht beeinträchtigt, weil von den in den Hoftheatern gegebenen Schaustücken auf der Leopoldstädter Bühne keine Spur zu finden sei; auch werden in dem Theater a. d. Wien schon dermalen Opern mit Tänzen, und in Hinkunft, wie es verlautet, auch große Ballette und italienische Opern aufgeführt, ungeachtet dieses Theater kein anderes Privilegium aufzuweisen habe als jenes in der Leopoldstadt.

Entschieden erlitte das Theater in der Leopoldstadt einen unberechenbaren Schaden, wollte man es auf die Aufführung

der Pantomimen beschränken und diese in die Grenzen des ursprünglichen Begriffes zurückführen; denn nach der Analyse des Wortes ist Pantomime eine Schauspiel, wo Handlungen und Worte durch bloße Gebärden ausgedrückt werden. Das Publikum sei an die meistens komischen Tänze und Sprünge so gewöhnt, daß eine Pantomime ohne Tänze unbesucht bleiben würde. Die im Theater an der Wien aufgeführten Kinderpantomimen, welche mit kunstreichen Ballettänzen ausgestattet waren, haben einen entschiedenen Einfluß auf den Geschmack des Publikums in dieser Art von Spektakeln ausgeübt und gleichsam den Maßstab gegeben, was man von einer Pantomime zu erwarten berechtigt sei. Die Pachtung des Kärntnertortheaters werde in ihrem ausschließenden Rechte, Ballette zu geben, durch die in der Leopoldstadt üblichen Pantomimen und mit Tanz verbundenen Vorstellungen nicht beeinträchtigt, denn Ballett ist nach der Etymologie des Wortes ein dramatischer Tanz, das ist ein Tanz von Künstlern aufgeführt, deren Stellungen und Schritte eine gewisse Handlung vorstellen. Wer aber jemals den im Leopoldstädter Theater üblichen Tänzen beigewohnt habe, werde nach dieser Definition gewiß nicht sagen können, daß dort ein Ballett oder eine in das Fach der Ballette einschlagende Vorstellung gegeben werde.

Würden die Tänzer des Leopoldstädter Theaters durch die angesuchte Beschränkung brotlos, so sei es leicht möglich, daß der Pächter des Josefstädter Theaters selbe an sich ziehe und von seinem Rechte, ordentliche Ballette und Pantomimen zu geben, einen ausgedehnteren Gebrauch mache, als dies bisher in der Leopoldstadt geschehe. Das Ansuchen der Pachtung des Kärntnertortheaters dürfte also keiner Rücksicht gewürdigt werden.

Am 16. Jänner 1822 erhält die Polizeioberdirektion den Auftrag, die Grenzen der wechselseitigen Befugnisse durch ein gütliches Übereinkommen zwischen beiden Teilen zu bestimmen, worauf am 9. Februar berichtet wurde, daß bei der ersten Verhandlung kein Übereinkommen zustande zu bringen war. Der Antrag, nur unter der Bedingung von der Beschwerde abzustehen, wenn die Administration des Leopoldstädter Theaters ihre Komiker Raimund und Schuster monatlich wenigstens fünfmal im Theater a. d. Wien auftreten lasse, sei nicht annehmbar, denn man könne mit Gewißheit behaupten, daß dadurch die Einkünfte des Theaters a. d. Wien wenigstens um 4000 fl. monatlich vermehrt würden. Mithin wäre das Theater in der Leopoldstadt jährlich mit 48.000 fl. tributär, während

es selbst in seinen Grundfesten erschüttert werden würde, da es seine »Fortune« gegenwärtig nur diesen beiden Schauspielern zu danken habe. Schließlich sei eine Einigung dahin erfolgt, daß Vorstellungen mit Tänzen noch bis Ende März stattfinden dürfen.

29. Dezember 1821. Graf Sedlnitzky teilt der Polizeioberdirektion mit, er habe erfahren, daß der Ballettmeister Horschelt demnächst nach München abgehen werde und die Verbindlichkeit auf sich genommen habe, geschickte Kinder des aufgelösten Kinderballetts mitzubringen. Die Polizei möge, falls wirklich der Versuch der Verleitung zur Auswanderung festgestellt werde, den Schuldigen zur Verantwortung ziehen.

Am 5. Jänner 1822 berichtet die Polizeioberdirektion, Friedrich Horschelt, von Köln am Rhein gebürtig, sei durch königlich bayerisches Dekret vom 20. August 1821 zum Hofballettmeister in München ernannt worden. Horschelt habe von den Mitgliedern des aufgelösten Kinderballetts engagiert: Franziska Scherzer, Luise Kostolsky, Johanna Ballogh und Michael Laroche. Es seien diesen Kindern und den sie begleitenden Angehörigen Pässe auf ein Jahr ausgestellt worden. Horschelt falle also keine Verleitung zur Last.

Graf Sedlnitzky gab hierauf (19. Jänner 1822) seiner Verwunderung Ausdruck, da doch der Kaiser die Kinderballette in der Absicht abgestellt habe, damit dem moralischen Verderben der Kinder möglichst gesteuert werde. Der Polizeioberdirektion wird die in dieser Angelegenheit stattgefundene Fahrlässigkeit mißfällig verwiesen.

1822.

16. Jänner 1822. Graf Sedlnitzky teilt dem fürsterzbischöflichen Ordinariat mit, die Administration des Leopoldstädter Theaters habe gebeten, zum Vorteil des Krankenhauses der Elisabethinerinnen am Aschermittwoch (20. Februar) das eine heilige Legende darstellende, bereits am 22. Dezember 1818 aufgeführte historische Drama »Elisabeth, Landgräfin zu Thüringen« darstellen zu dürfen. Der Kaiser habe jedoch am 6. April 1821 ausdrücklich zu erkennen gegeben, daß die kirchlichen, zur ernsten, stillen Feier eingesetzten Normatage genau beobachtet werden sollen. Es dürfen daher an kirchlichen Normatagen durchaus keine theatralischen Vorstellungen, sondern bloß

Concerts spirituels und diese nur ausschließlich zu wohltätigen Zwecken gegeben werden. In Erwägung jedoch, daß sowohl der löbliche und wohltätige Zweck als auch der ernste, Frömmigkeit erwirkende Inhalt des aufzuführenden Stückes vielleicht eine Ausnahme von dem Grundsatze zu rechtfertigen geeignet sein dürfte, würde die Entscheidung des Kaisers eingeholt werden.

Das fürsterzbischöfliche Ordinariat (26. Jänner 1822) erklärte, für den Aschermittwoch nicht eintreten zu können, da dieser Tag aus religiösen Gründen strenge gehalten werden solle, als eine Mahnung an das Publikum, daß die öffentlichen Lustbarkeiten geschlossen seien und nun die Fastenzeit eintrete.

Trotzdem Graf Sedlnitzky die ausnahmsweise Bewilligung beantragte, entschied der Kaiser (5. Februar 1822) es müsse sich in jedem Falle an seine Entschließung vom 6. April 1821 gehalten werden, wonach also dieses wie auch das Gesuch der Gesellschaft adeliger Damen zur Beförderung des Guten und Nützlichen, an diesem Tage eine aus Tableaux, Deklamations- und Musikstücken bestehende Abendunterhaltung im Kärntnertortheater veranstalten zu dürfen, abzuweisen seien.

26. Jänner 1822. Graf Sedlnitzky äußert sich über das Schauspiel »Die Bartholomäusnacht im Jahre 1572«, es müsse in mehr als einer Hinsicht sowohl den Katholiken als selbst den Protestanten anstößig erscheinen und könne nur dazu dienen, Gehässigkeiten zwischen den verschiedenen Religionsparteien anzuregen. Überdies werden in diesem Schauspiel der König von Frankreich Karl XII. als ein Schwächling, Wollüstling und als Werkzeug der Hofkabale geschildert, Königin Katharina von Medici sowie der Herzog von Guise in gehässigem Lichte dargestellt und in den Nebenpersonen überhaupt die Üppigkeit des Hoflebens und die Schwäche der Regierenden versinnlicht. Das Schauspiel, in religiöser und politischer Beziehung äußerst anstößig, könne zur Aufführung nicht zugelassen werden.

15. Februar 1822. Graf Palffy beschwert sich über den langsamen Gang der Theaterzensur. Es sei bei den vielen Hindernissen, womit teils wegen Mangels an guten Autoren, teils wegen der durch Verhältnisse herbeigeführten Zensurmaßregeln jedes Theater und insbesondere das Theater an der Wien stets zu kämpfen habe, durchaus unentbehrlich, daß wenigstens ganz unschuldige Stücke ohne Aufenthalt erledigt werden.

16. Februar 1822. Die Polizeihofstelle rügt, daß die Administration des Theaters in der Leopoldstadt in den zensurierten Theaterstücken bei der Aufführung eigenmächtig Abänderungen vorgenommen und sogar ganze Szenen und Gesangstücke ohne Zensurbewilligung eingeschaltet habe.

17. Februar 1822. Zensor Zettler berichtet, daß für das Theater an der Wien seit 1. Jänner folgende Stücke zensuriert worden seien: »Leon von Montreal«, Drama in drei Akten (om. del. admittitur); »Kiaking«, Ballett in fünf Akten (admittitur); »Die eiserne Jungfrau«, Melodram mit Gesängen in vier Akten (non admittitur); »Die Liebe zu Abenteuern«, Lustspiel in vier Akten (om. del. admittitur); »Die reisenden Komödianten«, Komische Oper in zwei Akten (om. del. admittitur); »Die Teufelsmühle am Wienerberg«, Volksmärchen in drei Akten (admittitur); »Allegorische Szene zum glorreichen Geburtsfeste Sr. Majestät des Kaisers« (om. del. admittitur); »Bräutigamsleiden des Herrn von Kölbeln«, Posse in drei Akten (om. del. admittitur); »Vorspiel zum dramatischen Gedicht: Die Scharfenecker« (admittitur); »Jackerle«, oder die Belagerung von Purzelpona«, Posse in drei Akten (om. del. admittitur); »Der goldene Schlüssel«, Komische Pantomime von Levin (admittitur).

26. Februar 1822. Der Verkauf von gedruckten Theaterstücken an den Theaterkassen, mit Ausnahme des an dem betreffenden Abend gegebenen Stückes selbst, wird verboten.

4. März 1822. »Sigurd, der Held von Asturien, oder Slama, der edle Mauretanier«, Historisches Schauspiel in drei Akten von Seligmann, wird, da es die ärgsten Ungereimtheiten enthalte und auch in politischer Beziehung anstößig sei, verboten.

10. März 1822. Der Inspektionskommissär des Kärntnertortheaters meldet, am 7. März sei zum Vorteile der Sängerin Wilhelmine Schröder die beliebte Oper »Der Freischütz«, und zwar unter der Leitung des Komponisten Karl Maria v. Weber gegeben worden. Das zahlreiche Auditorium habe seinen Beifall für dieses Werk des deutschen Tonkünstlers durch laute Rufe und heftiges Händeklatschen geäußert. Weber sei auf die Bühne gerufen und ihm bei seinem Erscheinen vom Parterre aus ein Lorbeerkranz mit einem goldgestickten weißen Atlasbande und folgendem Gedicht zugeworfen worden:

»Wohl kann die Zeit der Wahrheit sich entwöhnen,
Doch hat sie sich zur leeren Form verflacht,
Dann tritt der Genius auf mit Göttermacht
Und alles huldigt dem verkannten Schönen.

So trat'st du auf mit deinen reinen Tönen
Und wie aus einer dumpfen Nebelnacht
Erschien ein neuer Tag in Rosenpracht,
Dich mußte Sieg, du Wahrheitsstreiter! krönen.

Der Liebe gabst du ihre Stimme wieder,
Das Grau'n der Unterwelt enthülltest du.
Du zeigtest uns des Himmels hohen Glanz,
Zum Herzen drangen deine wahren Lieder.
Wir jubeln freudig dir und dankbar zu
Und reichen dir gerührt den Weihekranz.

Der Verfasser dieses Gedichtes soll ein sicherer Schober vom Musikvereine sein. Nebstbei wären Gedichte an Weber durch die Billeteurs teils im Parterre, teils auf den Galerien unter das Publikum verteilt worden. Diese ungewöhnliche Ehrenbezeugung für Weber habe ihren Grund in dem Patriotismus, weil ein so originelles, allgemein beliebtes Kunstwerk von einem deutschen Tondichter herrühre, der sich mit Rossini messen dürfe. Da um halb 7 Uhr die Leute nicht mehr auf ihre gesperrten Sitze gelangen konnten, habe die Gräfin Esterhazy auf Ersuchen des Malers Daffinger einige Personen durch ihre Loge gehen lassen. Auf diesem Wege seien 40 bis 50 Personen zum großen Spasse des Publikums auf die Galerie zu ihren Sitzen gelangt.

Ein anderer Bericht lautet: »Das Schauspielhaus war schon um 6 Uhr mit Menschen überfüllt, so daß viele Personen, welche sich etwas verspäteten, gar nicht mehr zu ihren gesperrten Sitzen gelangen konnten und viele durch die Parterrelogen herauszusteigen genötigt waren. Das Publikum war durch das lange Stehen und die bei großem Gedränge unvermeidlichen Ereignisse schon etwas aufgereizt und mutwillig geworden. Endlich erschien Weber, mit stürmischem Beifall empfangen. Die meisten Musikstücke mußten wiederholt werden Nach Schluß des ersten Aktes erscholl von allen Seiten der lärmendste Beifall; von den oberen Galerien wurden Gedichte ausgeworfen und aus der Loge der Hofschauspielerin Schröder im dritten Stock flog ein Lorbeerkranz herab, welcher sogleich von Hand zu Hand in das Orchester gelangte und dort von dem Opernregisseur Treitschke dem Karl Maria v. Weber übergeben wurde. Unter dem Bande befand sich auf Atlas gedruckt ein Gedicht,

welches den Triumph der Wahrheit besingt. Am Schlusse der Oper ging es ebenso stürmisch her, und Weber erschien auf der Bühne, um zu danken, wobei er jedoch den Sänger Vogl und die Sängerin Wilhelmine Schröder an der Hand führte.

Selbst die Anwesenheit Ihrer Majestäten konnte der Zügellosigkeit des Publikums an jenem Abend keine Grenzen setzen. Bei der gestrigen Vorstellung derselben Oper, die Weber wieder dirigierte ging es weit ruhiger her.«

20. März 1822. »Die musikalische Akademie«, ein Singspiel in einem Aufzug nach Marsollier, wird aus Rücksichten für das Militär wegen der anstößigen Darstellung zweier darin vorkommender lockerer Offiziere nicht zugelassen.

20. März 1822. »Der schwarze Ritter«, Schauspiel in fünf Aufzügen, wird im Einverständnisse mit der geheimen Hof- und Staatskanzlei wegen vieler den vorigen Regentenstamm in Schweden betreffenden Anspielungen verworfen.

24. März 1822. Die Wiederaufführung des Trauerspieles »König Lear« wird gegen dem gestattet, daß die neue Schlußszene, nach welcher Cordelia und Lear untergehen, nicht beibehalten, sondern dafür die Schlußszene der älteren Bearbeitung, an welche das Publikum gewöhnt ist und nach welcher Cordelia und Lear am Leben bleiben, gegeben werde.

24. März 1822. Auf eine Anfrage des n.-ö. Regierungspräsidenten Freiherrn von Reichmann erklärt Graf Sedlnitzky keinen Anstand zu nehmen, daß der Schauspieler Johann Sartori, der bisher als provisorischer Direktor des Leopoldstädter Theaters klaglos gewirkt, in dieser Eigenschaft stabil bestätigt werde.

5. April 1822. Der Gouverneur von Venedig Graf Inzaghi berichtet, der Kompositeur Rossini, dem die k. k. Gesandtschaft in Neapel zur Reise nach Wien einen Paß ausgestellt habe, sei der strengsten Überwachung unterzogen worden, ohne daß ein Resultat erzielt worden wäre.

7. April 1822. Der Kaiser befiehlt, es sei die Zulassung zu den Spezial- und Generalproben von Personen, welche nicht einen positiven Einfluß auf das Theaterwesen als Direktoren oder in polizeilicher oder anderer Hinsicht haben, allgemein zu verbieten.

9. April 1822. Das lokale Lustspiel »Tagesbegebenheiten« wird als ein Gewebe der niedrigsten Zote und des pöbelhaftesten Witzes verboten.

30. April 1822. Der Inspektionskommissär des Josefstädter Theaters berichtet über die letzte Vorstellung daselbst (29. April). Es wurde ein musikalisches Quodlibet gegeben unter dem Titel »Alles durcheinander«, nach dessen Beendigung die Schauspielerin Blum die Abschiedsrede gehalten und Karl Mayer seinen Nachfolger Hensler der Gnade des Publikums empfohlen habe. Das Theater bleibt den Sommer hindurch geschlossen, mit dem Neubau werde am 9. Mai begonnen werden. Zum Zwecke der Vergrößerung habe der Wirt Reischel das Haus Nr. 128 in der Piaristengasse angekauft und werde nur den Neubau vornehmen lassen, Hensler dagegen die ganze innere Einrichtung beistellen.

6. Mai 1822. Die Administration des Kärntnertortheaters bittet, Henslers Plan zur Vergrößerung des Josefstädter Theaters nicht zu genehmigen.

9. Mai 1822. Graf Sedlnitzky eröffnet dem n.-ö. Regierungspräsidenten Freiherrn von Reichmann, es möge nicht gestattet werden, das Hietzinger und das Meidlinger Theater gleichzeitig offen zu halten. Da selbst die Theaterunternehmer in Hietzing, welcher Ort weit zahlreicher als Meidling von Städtern bewohnt werde, bisher immer, und selbst dann, wenn auch das Meidlinger Theater geschlossen blieb, zu Schulden und Schaden gekommen seien, lasse sich das Bedürfnis eines stehenden Theaters kaum für eine der beiden Ortschaften annehmen. Unter diesen Umständen könne er nur dafür stimmen, daß höchstens in einem der beiden Theater, und zwar in dem von Hietzing, zu spielen bewilligt werde. Der Besitzer des Theaterhauses in Hietzing, Dietrich von Erbmannszahl, möge angewiesen werden, ein in jeder Hinsicht annehmbares Individuum als Theaterunternehmer vorzuschlagen.

Freiherr von Reichmann erwidert hierauf (17. Mai 1822), daß die n.-ö. Regierung hinsichtlich des Theaters in Hietzing die Übertragung des bisher von Malanotti innegehabten Befugnisses auf Dietrich von Erbmannszahl unter der Bedingung bewillige, daß ihr ein annehmbares Individuum als Direktor angezeigt werde und daß nur solche Stücke gespielt werden dürfen, die bereits für die Wiener Theater zugelassen wurden.

15. Mai 1822. »Al Ben Hamid, oder Die Abencerragen und Zegris«, Trauerspiel in fünf Akten von Freiherrn von Püchler, wird wegen zu gräßlicher Szenen und aus politischen Gründen wegen des darin erscheinenden Königs verboten.

19. Mai 1822. Zur Verhütung des Unfuges, ohne vorhergehende Bewilligung neue Szenerien in Stücken einzuschalten, wird die Polizeioberdirektion beauftragt, sämtlichen Direktionen der Wiener Vorstadttheater zur Pflicht zu machen, von nun an die Stücke ohne alle abgesonderte Einschiebungen, rein geschrieben und gehörig paginiert, dann ordentlich gebunden und mit einem halb oder ganz steifen Umschlage versehen, zur Zensur zu überreichen, ohne Zensurbewilligung aber durchaus keine wie immer geartete Abänderung oder Einschiebung ganzer Szenen oder auch nur einzelner Stellen sich zu erlauben. Übertretungen seien mit 100 bis 150 fl., Schauspieler aber, welche sich eigenmächtig, ohne Wissen des Direktors, Abänderungen oder Einschaltungen erlauben, mit Polizeihausarrest von 24 Stunden bis 8 Tagen zu bestrafen.

19. Mai 1822. Die Polizeioberdirektion beantragt, den Zensurkommissären in den Theatern in dringenden Fällen Textänderungen zu gestatten, da hiedurch das Ansehen dieser Beamten gewinnen würde, wenn sie nicht immer nur als Quälgeister mit der Zuchtrute in der Hand, sondern auch als wohltätige Wesen den Theaterdirektoren gegenüberständen. Um so strenger könnte dann das Verbot des Extemporierens gehandhabt werden, wenn neue, überraschende Gedanken, Blitze des Witzes und der Laune, dem Zensurkommissär vorgetragen, von diesem, sofern sie unschädlich sind, zugelassen werden dürfen.

Graf Sedlnitzky genehmigte diesen Antrag.

27. Mai 1822. »Das seltene Brautgemach«, Komisches Singspiel in einem Aufzug, wird als höchst abgeschmackt und als unschicklich verworfen.

3. Juni 1822. Der Polizeioberdirektion wird das Manuskript der Oper »Der Freischütz« mit der Weisung zurückgestellt, die Aufführung auf dem Theater a. d. Wien könne durchaus nur in der Art gestattet werden, wie sie bisher in dem Hoftheater nächst dem Kärntnertor stattgefunden habe.

29. Juli 1822. Majestätsgesuch des Schauspieldirektors Karl F. Hensler um Übertragung des Privilegiums des Josefstädter Theaters nach dem Ableben des Karl Mayer.

»Seit dreißig Jahren« — schreibt Hensler — »habe ich als Schauspieldirektor für Kunst und Geschmack alles getan, was in meinen beschränkten Kräften lag. Ich habe in der ersten Epoche des Revolutionskrieges durch so viele patriotische Stücke,

die alle mit Enthusiasmus aufgenommen wurden, mein Scherflein zur Erhebung des Vaterlandsinnes beigetragen — ich kann mich zuversichtlich auf das Zeugnis aller kompetenten Behörden über meinen moralischen Charakter und meine Lebensweise berufen — und mehrere Belobungsdekrete bezeugen es, daß ich in den Kriegsläuften durch freie Einnahmen für die Landwehrfamilien, für den Invalidenfonds und andere Wohltätigkeitsanstalten nach Möglichkeit zu den Bedürfnissen der Zeit beizusteuern beflissen war. Eure Majestät haben in Allergnädigster Erwägung dieser Umstände mir bei der huldreichst verliehenen Audienz sehr viele Hoffnung für die Gewährung meiner alleruntertänigsten Bitte zuzusichern geruht, indem Allerhöchstdieselbe mir befahlen, unverzüglich eine Bittschrift einzugeben. Diese Gewährung sichert mein Glück und jenes meiner Erben, indem dadurch mir und ihnen eine Entschädigung für die großen Kosten zugeht, die meine neue, der Residenz keine Unehre bringende Unternehmung verursacht. Der regste Sinn, moralische und vaterländische Tendenz durch die Kunst zu befördern, soll unsern heißen Dank für die Allerhöchste Gnade aussprechen, die meines Lebens letzte Tage erheitern würde.«

Am 27. November berichtete Polizeidirektor Siber:

»Obschon das Theater in der Josefstadt nicht als eine Notwendigkeit für diese Residenzstadt betrachtet werden kann, so erscheint dasselbe doch als äußerst zweckmäßig, da eine anständige und nicht sehr kostspielige Ausheiterung für das zahlreiche Publikum großer Städte als Bedürfnis allgemein anerkannt ist und um so mehr für wünschenswert geachtet werden muß, als der Besuch der Theater besonders die geringere Klasse der Einwohner von dem mehr kostspieligen, oft der Gesundheit nachteiligen Verweilen in Schank-, Kaffee- und Spielhäusern abbringt, das Publikum mehr erheitert, auch auf Bildung und Moralität zum Teil nützlich einwirkt und die Zuseher unter öffentlicher Aufsicht und Ordnung für die Theaterzeit erhaltet. Es bestehen außer diesem Josefstädter Theater nur die zwei Vorstadttheater in der Leopoldstadt und an der Wien, welche beide von der Josefstadt weit entfernt sind. Es ist demnach für die Bewohner der Josefstadt und der diese umgebenden Gründe äußerst beschwerlich, besonders bei kaltem oder sonst übelm Wetter, die anderen Stadt- oder Vorstadttheater zu besuchen, und da die Josefstadt mit ihren Umgebungen zahlreich bevölkert ist, auch viele wohlhabende und zum Teil auch gebildete Bewohner in sich begreift, so dürfte allerdings ein Theater als ein Bedürfnis in öffentlicher und privater Hinsicht betrachtet werden. . . .

Was die Verdienste des Bittstellers Hensler betrifft, so hat derselbe nach Absterben des Karl v. Marinelli, Inhabers des Theaters und Privilegiums in der Leopoldstadt, dieses auf 13 Jahre in Pachtung genommen, wozu er schon damals in Rücksicht seiner Kenntnisse und Moralität von den Behörden geeignet gefunden wurde. Er führte die Direktion dieses Theaters zur allgemeinen Zufriedenheit und brachte während der Zeit des letztbestandenen Krieges viele patriotische Stücke zur Aufführung, die mit Enthusiasmus aufgenommen wurden und zur Erhebung des vaterländischen Gemeinsinnes mitwirkten. Ebenso hat er in jenen kriegerischen Zeiten durch freie Einnahmen für die Landwehrfamilien, für den Invalidenfonds und andere Wohltätigkeitsanstalten zu den damaligen Zeitbedürfnissen als gutgesinnter Staatsbürger beigetragen. Als Hensler von der Pachtung des Leopoldstädter Theaters abtrat, übernahm er auf Palffys Wunsch die Direktion des Theaters a. d. Wien, welche er durch einige Zeit ebenfalls mit Zufriedenheit besorgte. Hierauf hat er das Theater zu Preßburg und zu Baden in Pachtung genommen und sich auch hier vollkommene Zufriedenheit erworben. Beim Antritt der Pachtung des Josefstädter Theaters ließ Hensler Logen, Galerien, Szenarium usw. durchaus auf seine Kosten nicht nur herstellen, sondern auch sehr geschmackvoll dekorieren. Seine Dekorationen sind von den besten Theatermalern ausgeführt und sein schon zuvor reichhaltiger Vorrat an Theatererfordernissen aller Art wurde noch bedeutend dadurch vermehrt, daß er im verflossenen Jahre Garderobe, Musikalien, Bibliothek usw. des Pester und Ofner Theaters von Herrn Grafen Brunswik erkaufte, wofür er seine Bildersammlung dahingab, die nach seiner Angabe im Mittelpreise auf 45.000 Gulden geschätzt wurde. Es ist dadurch außer Zweifel, daß Hensler sehr bedeutende Kosten auf die neue Herstellung des Josefstädter Theaters verwendete und in dieser Hinsicht eine besondere Berücksichtigung verdient, um die Früchte seiner Auslagen und Verwendungen durch längere Dauer zu genießen und nicht in Schaden versetzt zu werden.

Was Henslers Bitte betrifft, ihm nach Absterben des Karl Mayer das Privilegium für das Josefstädter Theater für ihn und seine Erben zu verleihen, so glaubt man hierüber folgendes bemerken zu dürfen: Das bisher bestehende Theaterprivilegium wurde dem Karl Mayer bloß für seine Person verliehen, daher seine Erben keinen Anspruch darauf machen können, wie es in dem ihm, Mayer, erteilten Privilegium vom 20. August 1791

deutlich ausgedrückt ist. Durch die Verleihung dieses Privilegiums an Hensler bei Absterben des Mayer wäre hinreichend gesorgt, daß dieses Theater dem Publikum nicht entzogen würde und die zahlreichen Bewohner im Umkreise jener Vorstadt dieses Vergnügen nicht entbehren dürften. Hensler hat dieses Theater bereits in solchen guten Zustand versetzt, daß er, wie es allgemein bekannt ist, sich nicht nur vollkommene Zufriedenheit, sondern auch lauten Beifall des Publikums erworben hat. Auch ist von Hensler zu erwarten, daß er dieses Theater, auf welches er schon soviel Geld verwendete, bei erlangter Anwartschaft auf dieses Privilegium nicht nur in seinem jetzigen guten Zustande erhalten, sondern noch mehr zu erheben trachten wird, da er ein bekannt vermöglicher Mann ist, auch erst kürzlich ein eigenes Haus in der Nähe des Theaters erkaufte, um ein Depositorium und einen Malereisaal allda zu erbauen und überdies auch seine einzige Tochter an den vermöglichen hiesigen Großhandlungskompagnon H. Sigismund Edlen v. Scheiblin vermählt ist. Hensler dürfte sonach mit seinem Gesuche einer Allerhöchsten Berücksichtigung würdig befunden werden.«

30. Juli 1822. Das Lustspiel »Schwere Wahl« nach Calderon, bearbeitet von C. Wolf, wird wegen schlüpfriger Liebesabenteuer eines Fürsten verboten.

14. August 1822. »Die Pilgerin«, Lustspiel in vier Akten von Johanna Franul von Weissenthurn, wurde wegen der anstößigen Charakteristik des vorkommenden Fürsten für unzulässig befunden, worauf die Hoftheaterdirektion die Dichterin anwies, das Stück nach Anordnung der Zensurbehörde dahin abzuändern, daß der Herzog die Pilgerin nur zufällig und nicht absichtlich sieht. In einer Eingabe an den Grafen Sedlnitzky erklärte die Weissenthurn, daß sie sich gerne der Ansicht der Zensurbehörde unterwerfe, aber wie das Stück nun einmal vollendet dastehe, würde diese Veränderung des Grundsteines dem ganzen Gebäude schaden, »da alles Folgende darauf berechnet ist und der Lustspieldichter das, was er mit Laune schrieb und mit dem er nach seiner Überzeugung zu Werke gegangen ist, nur selten mit Laune glücklich verändern kann. Eine Hauptbedingung des Lustspieles ist, daß auch seine edelsten Charaktere menschliche Schwächen haben, und ich hielt Empfänglichkeit für das Schöne und etwas Neugier, das Schöne zu sehen, in jenem warmen Himmelsstrich für die verzeihlichste Schwäche. Auch legte ich dem Herzog so viele liebenswürdige Eigenschaften bei, führte ihn durch eigene

Wahl zu seiner rechtmäßigen Liebe zurück, daß seine augenblickliche Verirrung unmöglich seine Fürstenwürde beflecken kann. Wir haben Stücke auf der Bühne, wo schon vermählte Fürsten sich weit mehr erlauben durften, aber meine hohe Achtung für diesen Stand wird mich als Schriftstellerin gewiß nie etwas sagen lassen, was ihm im wesentlichen zu nahe treten könnte ... Ich bitte einen Blick auf die Schwierigkeiten zu werfen, mit denen der Lustspieldichter überhaupt zu kämpfen hat, und ich wage um so dringender zu bitten, die Aufführung meiner ‚Pilgerin' zu gestatten, als dieses Stück von den Hofbühnen in Berlin und Dresden mit den schmeichelhaftesten Lobeserhebungen aufgenommen worden ist. Auch wage ich vorzustellen, daß dieses Stück einige Jahrhunderte zurückspielt und daher auf die jetzigen Verhältnisse um so weniger eine Anspielung denkbar ist.« Schließlich erbietet sich die Verfasserin, einige Worte und Wendungen gerne zu ändern, wenn diese bestimmt angegeben werden, aber wesentliche, die ganze Handlung zerstörende Dinge vermöge sie nicht zu ändern.

Am 26. August teilt Sedlnitzky dem Hoftheaterdirektor Grafen Dietrichstein mit, daß dieses Lustspiel insbesondere dahin abzuändern wäre, daß der darin vorkommende Herzog von Urbino mit der angeblichen Pilgerin nur zufällig und nicht absichtlich zusammentreffe. Überhaupt dürfte die aufgeregte Sinnlichkeit des Herzogs zu mildern sein. Auch die Unterredung der Pilgerin mit dem Herzog, die einer Strafpredigt gleiche, sollte zur öffentlichen Darstellung angemessen umgeändert werden. Trotz der Bitte der Hofschauspielerin Weissenthurn könne nach wiederholter Prüfung von der früheren Zensurentscheidung nicht abgegangen werden.

21. August 1822. Der Magistrat der Stadt Wien berichtet an die n.-ö. Landesregierung, daß sich schon seit einigen Wochen im Publikum das Gerücht verbreitet habe, die Stadt Wien werde große Summen zur Erhaltung der Hoftheater übernehmen müssen. Dieses Gerücht habe sich um so schneller verbreitet, je mehr die Besorgnis der Steuerpflichtigen bei dem Bewußtsein gestiegen sei, daß der Abgang an den städtischen Einkünften dadurch vergrößert und durch den Steuergulden der Haus- und Erwerbssteuer hereingebracht werden würde. Diese neu zu übernehmende Last würde beiweitem den widrigen Eindruck nicht gemacht haben, hätten deren Notwendigkeit und das Recht, zufolge dessen sie der städtischen Kasse und somit den Beitragspflichtigen aufgebürdet wird, eingeleuchtet und hätten die hiesigen

Bürger, Gewerbsleute und Vorstadtbewohner irgendeinen Vorteil zu ihrer besseren Existenz daraus ersehen. Allein da die große Masse der hiesigen Vorstadtbewohner die durch die Umlegung in das Mitleiden gezogen werde, keinen Anteil an den Hoftheatern nehme und nur eine gewisse, wohlhabend scheinende Klasse von öffentlichen Beamten und Bürgern mit Leidenschaft die Hoftheater besuche, so werde der aufmerksame Beobachter leicht bemerken, daß außer dieser geringen Zahl zerstreuungs- und unterhaltungssüchtiger Bewohner Wiens die Hoftheater vorzüglich von dem Allerhöchsten Hofe, dem höchsten und hohen Adel, den fremden diplomatischen Personen sowie von Reisenden und von den Stabs- und Oberoffizieren der hiesigen Garnison besucht werden. Allgemein herrsche die Überzeugung, der Kaiser werde nicht gestatten, daß der arme Bürger und Gewerbsmann entlegener Vorstadtgründe, die große Masse geringer Erwerbsteuerpflichtiger aller Art, die weder Zeit noch Beruf, weder Geld noch Lust zu dem Besuche der prachtvollen Darstellungen der Hoftheater habe, hiezu in das Mitleiden gezogen werde. Daß aber diese Klasse von Steuerpflichtigen in Anspruch genommen werden müßte, beruhe auf dem Grundsatze der Umlegungsart nach Prozentzuschlägen zu der Häuser- und Erwerbsteuer und dann auf dem neuen Steuersystem selbst. Diesem gemäß habe die jährliche Beitragsleistung zu den Bedürfnissen des Staates mittels einer Kontingentquote von der Stadt Wien als halber vierter Landstand aufgehört, die Steuern seien nun ganz landesfürstlich, dagegen die Steuerzuflüsse der Stadt Wien, aus welchen vorhin das Kontingent sowohl als der größte Teil der städtischen Erforderniße bestritten werden konnte, aufgehoben worden. Die Ausscheidung und Erklärung mehrerer bisher aus dem Staatsschatze dotiert gewesener öffentlicher Verwaltungszweige als Lokalanstalten erhalte von Jahr zu Jahr eine größere Ausdehnung, die Erweiterung und Verschönerung mehrerer öffentlicher Anstalten werde jetzt mehr als jemals betrieben, die Geschäfte erweitern sich mit jedem Jahr, mit ihnen die Verwaltungsauslagen, und nur zu sehr werde die städtische Kasse zu ganz fremden Zwecken in Anspruch genommen. Die Folge sei, daß die noch übrigen städtischen Einkünfte zu den steigenden Erforderniſſen nicht mehr hinreichen können und immer die Steuerpflichtigen durch Zuschläge in Anspruch genommen werden müssen. Sollte der Steuerpflichtige noch für ihm ganz fremde und entbehrliche Anstalten in Anspruch genommen werden, so laufe man Gefahr, laute Unzufriedenheit zu erregen und selbst

die notwendigsten Beiträge nicht mehr mit der bisherigen Bereitwilligkeit zu erhalten.

Die n.-ö. Regierung fand die Vorstellung des Magistrats aller Rücksicht würdig. Der Hof, das diplomatische Korps, der Adel, die Hof- und Staatsbeamten, das Offizierskorps, die fremden Gelehrten und Künstler, Rentiere und Spekulanten seien es beinahe ausschließend, die von den kostspieligen Hoftheatern Gebrauch machen, während die Hausbesitzer und Erwerbsteuerpflichtigen so wenig Teil davon nehmen, daß es wohl Vorstadtgemeinden geben dürfte, von denen weder ein Hauseigentümer noch ein Bewohner die Hoftheater jemals besucht habe. Diesen Leuten sagen die Darstellungen der Vorstadttheater nach ihrem Geiste und Geschmacke mehr zu, und wenn doch ein verhältnismäßig kleiner Teil die Stadttheater manchmal besuche, so werde er schon durch die Eintrittspreise dafür in Anspruch genommen. Es wäre gerecht, daß jene, die den Genuß der Hoftheater sich verschaffen, auch den daran unzertrennlichen Aufwand tragen.

Auch die Hofkanzlei trat für die Aufhebung dieser Maßregel ein. Es sei richtig — bemerkt der Hofkanzler Saurau (22. November 1822) — daß eine große Zahl von Einwohnern Wiens von den Hoftheatern so wenig Gebrauch mache und diese teils wegen ihrer Verhältnisse, teils wegen der Beschaffenheit der Darstellungen so selten zu benutzen in der Lage sei, daß sie mit den übrigen zahlreichen Klassen, auf deren Geschmack die Darstellungen der Hoftheater allein berechnet seien, in gar keinen Vergleich gesetzt werden können. Jene Klassen, die auf kostspielige Schauspiele Anspruch machen, befänden sich größtenteils deshalb in Wien, weil Wien der Aufenthalt des Hofes sei. Es zeige sich also, daß die Hoftheater des Hofes wegen, der auch selbst unmittelbar davon Gebrauch mache, bestehen, und daß es der Würde und dem Glanz desselben entspräche, sie zu erhalten. Es gehöre der Aufwand hiefür unter die Rubrik der Auslagen für den Hofstaat. Es wäre ein Widerspruch, der Stadtgemeinde die Erhaltung einer Hofanstalt zuzumuten, auf die sie nicht den geringsten Einfluß nehmen könne. Die Hofkanzlei erwarte, daß der Polizeiminister um so mehr ihrer Ansicht beipflichten werde, als die Gerechtigkeit des Prinzips nicht zu verkennen sei, worauf der Antrag beruhe. Graf Saurau schließt seine Note mit den Worten: »Der oberste Kanzler glaubt, daß das Theater am Kärntnertor weit entbehrlicher ist, als es manche übertriebene Gönner der Tonkunst

und des Tanzes wollen glauben machen. Das Theater war während des großen Teiles der Regierung weiland Kaiser Josefs II. geschlossen, und wenn es, sobald der Kontrakt mit dem dermaligen Pächter es erlaubt, wieder geschlossen und bekanntgemacht wird, daß es insolange geschlossen bleibe, bis sich ein Pächter findet, der, ohne eine Aufzahlung zu fordern, Singspiele oder auch Tänze gibt, so ist nicht zu zweifeln, daß sich bald einer finden wird. In dem Theater nächst der Burg hat der Kaiser sehr nützliche ökonomische Reformen angeordnet, so daß der jährliche Zuschuß ganz unmerklich werden dürfte. Unter weiland Kaiser Josef war in diesem Theater gutes deutsches Schauspiel und italienische Oper und (man behauptet allgemein) es ist in der Theaterkasse jährlich ein nicht unbedeutender Überschuß gewesen. Warum sollte dies nicht neuerdings der Fall sein können?«

25. September 1822. Das Schauspiel »Die Launen des Zufalls« in zwei Aufzügen, wird wegen Unschicklichkeiten in Rücksicht der darin auftretenden Militärpersonen nicht zugelassen.

29. September 1822. »Fürstenglück«, Schauspiel in einem Aufzug von Korntheuer, wird, weil unschicklich und in mancherlei Beziehung anstößig, verboten.

29. September 1822. »Der Kaufmann von Venedig«, Schauspiel nach Shakespeare, neubearbeitet, wird, weil in religiöser wie in moralischer Beziehung nicht zeitgemäß, verboten.

7. November 1822. Auf eine Anzeige, daß im Theater an der Wien am 18. Oktober das Namensfest des Grafen Ferdinand Palffy öffentlich durch eine Kantate gefeiert und das Bildnis des Grafen aufgestellt worden sei, wird die Polizeioberdirektion beauftragt, dafür zu sorgen, daß künftig derlei Feierlichkeiten vor dem Publikum nicht mehr stattfinden.

25. November 1822. Die Administration des Kärntnertortheaters beschwert sich über die täglich zunehmende Insubordination und das unbescheidene Benehmen der Mitglieder. Es sei seit einiger Zeit nicht ungewöhnlich, daß die Sänger von dem Orchester das Ritornell einer Arie spielen lassen, ohne das darauf folgende Gesangstück zu singen, oder es so leise zu singen, daß es vom Publikum nicht gehört werden könne. Auch seien bereits mehrmals Sänger im Zustande alkoholtester Be-

trunkenheit auf dem Theater erschienen und haben dadurch die ganze Vorstellung gestört. Die Administration bittet, den Inspektionskommissär zu ermächtigen, solche die Ordnung übertretende Mitglieder zu verhaften.

15. Dezember 1822. Der Zensurkommissär berichtet, daß gelegentlich der ersten Aufführung des Zauberspieles »Die Schauernacht im Felsentale« mit den Schauspielern und dem Kompositeur Drechsler auch der Verfasser Gleich hervorgerufen worden sei, über dessen Erscheinen, da er ein Staatsbeamter, Äußerungen des Unwillens stattgefunden hatten.

Im Auftrage der Polizeihofstelle wird dem Beamten Alois Gleich das Erscheinen auf der Bühne untersagt.

28. Dezember 1822. »Der Greis von zwanzig Jahren.« Diese Zauberposse in zwei Aufzügen wird wegen vieler unanständiger und in moralischer Hinsicht anzüglicher Stellen verboten.

30. Dezember 1822. »Maria Stuarts erste Gefangenschaft«, Drama in vier Aufzügen nach Walter Scott, bearbeitet von Lembert, wird aus politischen Gründen nicht zugelassen.

1823.

11. Jänner 1823. Der Theaterdichter Karl Meisl bittet das zur Aufführung nicht zugelassene Stück »Der Ehrenhüter in Verlegenheit« nochmals einer Prüfung zu würdigen. Das Lustspiel des Grafen Giraud, des gegenwärtig besten Lustspieldichters Italiens, »L'ajo in imbarazzo« betitelt, sei 1816 bei Bucinelli in Mailand mit Erlaubnis der österreichischen Zensur gedruckt und auf allen Bühnen Italiens fortwährend gegeben worden. Die Bearbeitung sei derart erfolgt, daß sich das ganze nur als ein mutwilliger Scherz darstelle.

25. Jänner 1823. »Der Paria«, Trauerspiel in fünf Akten nach Kasimir Delavigne, wird aus Gründen der Politik und der Moral zur Darstellung nicht zugelassen.

Februar 1823. Obersthofmeister Trautmannsdorff bittet den Kaiser, die Oberdirektion der Hoftheater wieder dem jeweiligen Obersthofmeister zu übertragen, da sie von jeher ein Attribut des ersten Obersthofmeisters gewesen und nur wegen eines vorübergehenden Umstandes von der Kaiserin Maria

Theresia dem Oberstkämmerer zugewiesen worden sei. Bisher seien sämtliche Hofdienste dem Obersthofmeister unterstanden, der in diesem Vorrechte durch die Entschließung vom 3. März 1821 beeinträchtigt worden, wodurch der Kaiser das Amt des Hoftheaterdirektors dem Oberstkämmerer unterstellt und es, wiewohl nur für die Person des Grafen Dietrichstein, zu einem Hofdienste erhoben habe.

3. Februar 1823. »Hochzeitsfatalitäten«, Posse in einem Akt von Castelli, und »Das Stelldichein um Mitternacht«, Lustspiel in einem Akt von Castelli, werden wegen schlüpfriger Stellen und anstößiger Situationen verworfen.

10. Februar 1823. »Das Geheimnis des Grabes«, Trauerspiel in fünf Akten von D. G. Döring, wird verboten, da es das sittliche Gefühl durch allzu gräßliche Szenen beleidige und auch sonst nicht den Anforderungen der Moral entspreche.

24. Februar 1823. »Alzire«, Trauerspiel in vier Akten, nach Voltaire bearbeitet von C. A. Heß, wird aus politischen Gründen nicht zugelassen.

26. Februar 1823. »Der Fürst und die Witwe«, Drama in einem Aufzuge von Durville, wird wegen Gemeinheit und Unschicklichkeit in Beziehung auf den darin vorkommenden Fürsten nicht zugelassen.

27. Februar 1823. Hoftheaterdirektor Moriz Graf Dietrichstein beschwert sich über die Notizen der Zeitschrift »Der Sammler« (Nr. 23 und 25). Graf Sedlnitzky möge sich überzeugen, wie ein im Bühnenwesen ebenso unwissender als ungesitteter Subler sich erdreistet habe, das im Burgtheater aufgeführte Lustspiel »Der Bräutigam aus Mexiko« in einem Tone zu beurteilen, der seit vielen Jahren nicht erhört worden sei. Es dürfe nicht geduldet werden, Darstellungen, die unter den Augen des Kaisers von den Hofschauspielern gegeben, von dem Monarchen mit den gnädigsten Äußerungen beglückt werden, auf eine ebenso grundlose als pöbelhafte, ja in mehreren Stellen sogar unsittliche Weise herabgewürdigt zu sehen. Wenn es schon als ganz ungeziemend erkannt werden müsse, das Hoftheater, über dessen Fortschritte der Kaiser sich fortwährend auf das huldvollste äußere, den witz- und gehaltlosen Anfällen eines jeden Quidam ausgesetzt zu sehen, so müsse noch besonders darauf aufmerksam gemacht werden, wie derlei Unbilden der Kunstanstalt wesentlich Schaden zufügen. Bei der geringen Zahl

von dramatischen Werken und bei dem Umstande, als die Strenge der Zensur selbst die geringe Zahl noch beträchtlich verminderе, sei die Wahl neuer Stücke ebenso beschränkt als schwierig. Wenn aber auch noch Künstler ersten Ranges auf eine so ungerechte und verletzende Weise verunglimpft werden, wenn ferner jener Teil des Publikums, der keines eigenen Urteils fähig sei, durch solche gedruckte Schmähungen vom Besuch des Hoftheaters abgehalten werde, würde man sich genötigt sehen, sich gegen alle Verantwortung für den guten Fortgang der Spektakel zu verwahren.

Graf Sedlnitzky betraute hierauf den Aushilfszensor Rupprecht mit der Zensur der Theaterkritiken enthaltenden Zeitschriften: Der Sammler; Die musikalische Zeitung; Allgemeine Theaterzeitung; Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur und Mode. Da die Erfahrung häufig bewiesen habe, daß leidenschaftliche Parteilichkeit und Mutwille in diesen Zeitschriften ihr Spiel zu treiben suchen, wird der Zensor angewiesen, mit sorgfältigem Scharfblick und rücksichtsloser Strenge diesem Unfuge zu begegnen. Angemessenes Lob und bescheidener Tadel dürfen und sollen alle Theaterkritiken enthalten, die bestimmt seien, zur Förderung der Kunst sowie zur Belehrung der Künstler zu dienen. Diese Bestimmung werde jedoch ganz verfehlt, wenn die Redakteure, teils um ihre Zeitschrift zu heben und sich eine Partei zu gewinnen, teils aus anderen eigennützigen Absichten, offenbar befangene Urteile in leidenschaftlichem Tone vortragen und, indem sie hiedurch mancherlei Reibungen veranlassen, einen unvermeidlichen Federkrieg provozieren, der keineswegs zur Ehre der vaterländischen Literatur gereiche.

3. März 1823. »Julius, der kleine Findling«, Drama in drei Akten von Vogel, wird wegen der nicht zart genug gehaltenen Verhältnisse des darin erscheinenden Kindes zur Darstellung nicht geeignet befunden.

16. März 1823. »Das Fläschchen Kölnerwasser, oder Denkschrift eines Husarenoffiziers.« Ein frivoler Schwank, in moralischer Hinsicht anstößig, daher zur Aufführung nicht geeignet.

18. März 1823. Das Lustspiel von Klingemann »Die beiden Peter« ist aus politischen Gründen nicht zeitgemäß.

23. März 1823. »Das Verhängnis«, Romantisches Drama in drei Akten von Told. Die Sühne des Verbrechers

am Ende des Stückes genügt nicht den Anforderungen der Moral. Übrigens sind die vielen in diesem Stücke enthaltenen gräßlichen Situationen zur Darstellung nicht geeignet.

25. März 1823. Graf Sedlnitzky tadelt, daß wiederholt Unzukömmlichkeiten und Unschicklichkeiten auf den Theaterzetteln zum Drucke zugelassen worden seien. Um Mißgriffen zu begegnen, seien künftighin derlei Nachrichten vor der Drucklegung der Zensurhofstelle zur Genehmigung vorzulegen.

28. März 1823. »Die Zauberlaterne«, Lustspiel in zwei Aufzügen, nach dem Französischen bearbeitet von Castelli, wird, da das uneheliche Verhältnis der beiden Hauptpersonen das sittliche Gefühl beleidige, verboten.

30. März 1823. Hoftheaterdirektor Graf Dietrichstein beantragt bei dem Kaiser das weitere Engagement der Hofschauspielerin Sophie Müller. Allgemein sei im gebildeten Publikum der Beifall, den sich die Müller sowohl in der Tragödie als auch im Drama und im Lustspiele zu erwerben gewußt habe. Das beweise der zahlreiche Zuspruch, den ihre größeren Rollen bewirken, und der bedeutende Nutzen, welchen sie der Hoftheaterkasse dadurch verschafft habe. Sie sei dem Hoftheater unentbehrlich und werde es immer mehr werden, je mehr die Schröder, Löwe, Hruschka in Jahre vorrücken, die sich zur Darstellung jugendlicher Rollen nicht mehr eignen. Dietrichstein beantragt eine Gage von 3000 fl. K. M. »Wo wird« — schrieb am 15. April 1823 Konferenzrat Münch: — »Wo wird Graf Dietrichstein hinkommen, wenn er nach einjähriger Dienstleistung mit einer Besoldungsvermehrung herantritt. Wenn er so fortschreitet, so wird die Müller schon in ein paar Jahren auf der höchsten Gehaltsstufe stehen und dann kein Interesse haben, sich mehr zu bilden und anzustrengen. Jede Direktion ist verloren, welche sich von solchen Personen durch unauflösliche Bande abhängig mache und dann ganz ihren Launen leben muß.«

Der Kaiser gestattete (18. April), daß mit Sophie Müller ein neuer Kontrakt auf zehn Jahre geschlossen werde, auch könne ihr die angetragene Verbesserung ihres jährlichen Einkommens zugestanden werden.

2. Mai 1823. Dr. Manquet als Bevollmächtigter der Administration des Leopoldstädter Theaters bittet um schleunige Zensur der vorgelegten Theaterstücke. Seit Marinellis

Zeiten habe immer die Gewohnheit bestanden, jede Woche wenigstens ein neues Stück aufzuführen. Die Erfahrung habe gelehrt, daß Novitäten das größte Bedürfnis bei diesem Theater seien, ohne die es gar nicht bestehen könnte, weil nur Abwechslung allein zahlreichen Zuspruch bewirke, da hier das höhere Schauspiel nicht anspreche und die herrschenden Spektakelstücke aus Raummangel nicht gegeben werden können. Dieses Theater sei daher bloß auf seine ganz eigene Art von komischen Stücken und lokalen Gemälden beschränkt, wozu es eigene Dichter haben müsse, die im Kontrakte stehen. Diese Bitte sei um so mehr begründet, als nach den neuen Zensurvorschriften jedes Stück, das drei Jahre nicht gegeben wurde, wieder vorgelegt werden müsse.

18. Mai 1823. Hoftheaterdirektor Graf Moriz Dietrichstein beantragt das Engagement des sächsischen Hofschauspielers Unzelmann. Der Kaiser habe am 27. Dezember 1822 angeordnet, daß für das Fach eines Komikers ein vollkommen geeignetes und kein mittelmäßiges Individuum zu gewinnen getrachtet werden solle. Da außer dem in Berlin auf Lebenszeit engagierten Devrient Unzelmann in Dresden der bestbekannte Komiker sei und auch als Gast in Wien gefallen und den Wunsch, am Burgtheater angestellt zu werden, an den Tag gelegt sowie versprochen habe, sich zu bemühen, längstens bis 1. November 1823 einzutreffen, so ging seine Erklärung dahin, daß ihm ein Jahresgehalt von 2500 fl. K. M., eine Personalzulage von 500 fl. K. M. und das für Schauspieler jener Klasse systemmäßig bestehende Garderobegeld per 300 fl. K. M., zusammen 3300 fl. K. M. bewilligt werde.

Der Kaiser genehmigte das Engagement (26. Mai) und verordnete, daß mit Unzelmann ein zwölfjähriger Kontrakt eingegangen werde, der von seiner Seite unkündbar, von der Hoftheaterdirektion aber nur für den Fall seiner während dieser zwölf Jahre eintretenden Dienstuntauglichkeit oder einer mit der Dienstentlassung verpönten Handlung aufgelöst sein soll.

21. Mai 1823. Graf Sedlnitzky tadelt den Unfug, daß in den Theatern den Künstlern teils aus Parteilichkeit, nicht selten aber aus Mutwillen Kränze und Gedichte zugeworfen werden. Dies sei weder in den Hoftheatern noch in den Vorstadttheatern zu dulden.

12. Juni 1823. Leopold Hoch, Theaterunternehmer, bittet, im Sommer in dem Badhaustheater zu Meidling theatralische Vorstellungen geben zu dürfen; er besitze eine zahl-

reiche Bibliothek und eine sehr schöne Garderobe, gehöre somit nicht zu den sogenannten Landhusaren-Direktoren und sei seit zwölf Jahren Theaterdirektor.

Die Polizeidirektion bestätigt, daß Hoch im Ruf eines redlichen Mannes stehe und befürwortet dessen Bitte, zumal Meidling von Fremden sehr besucht sei. Im Badhause selbst wohnen 30, in dem nahen Pfannschen Bade 12 Parteien und die Zahl der in Ober- und Untermeidling, dann am Grünberg wohnenden Fremden belaufe sich auf mehr als 50 Parteien, die Villen der Großhändler v. Herz, v. Neuwell und Biedermann, den Füchselhof und das ehemalige Esterhazysche Haus nicht mitgerechnet.

Hochs Gesuch wurde zustimmend erledigt.

11. Juli 1823. »Schön Ella«, Drame in fünf Akten von Friedrich Kind. Ränke einer Kupplerin, Wahrsagekünste, Geistererscheinungen u. dgl. Unsinn sind zur szenischen Darstellung nicht geeignet.

24. Juli 1823. Über das Gesuch des Hofschauspielers Anschütz um seine und seiner Gattin Entlassung bemerkt Graf Dietrichstein in einem Vortrage an den Kaiser, Anschütz habe er seit seinem Eintritte bis zum August 1822 als einen ausgezeichneten Künstler immer mit Achtung behandelt. Allein nachdem Anschütz im August 1822 die ihm zugeteilten Rollen des Pedrarias in »Balboa« und des Gomez in »Cid«, zwei tragische Charaktere und Heldenrollen, zu welchen er kontraktmäßig verpflichtet sei, anfangs mündlich gegen Schreyvogel, dann aber in einem mit Invektiven an die Direktion gerichteten Briefe anzunehmen verweigerte, sei ihm ein Verweis erteilt und die Übernahme der beiden Rollen aufgetragen worden. Anschütz habe hierauf erklärt, den Pedrarias, nicht aber den Gomez zu spielen. Man habe ihm entgegnet, daß es glatterdings unmöglich wäre, ein klassisches Werk würdig zu besetzen, wenn alle Schauspieler ersten Ranges bloß *erste* Rollen spielen wollten; Dietrichstein habe auf der Leistung des Gomez selbst unter Assistenz der Polizei um so mehr beharrt, als es sich darum handelte, ein Beispiel von Widersetzlichkeit zu beseitigen. Anschütz' Gesuch um Entlassung sei als unstatthaft abgewiesen worden. Zum Ärgernis des Publikums habe er am 3. Oktober 1822 die Rolle des Gomez verunstaltet, worauf ihm ein Verweis erteilt worden sei. Im Juni habe der Künstler einen Urlaub nach Breslau erbeten, sei jedoch abgewiesen worden,

da bekannt war, daß er mit Breslau und Berlin Unterhandlungen angeknüpft und sich geäußert habe, jede Gelegenheit ergreifen zu wollen, um sich von dem Hoftheater loszumachen. Dietrichstein könne auf die Gewährung des Entlassungsgesuches nicht einraten.

Der Kaiser entschied (5. August), es sei Anschütz mit seinem Gesuche abzuweisen und auf die gehörige Art zur Erfüllung seiner Pflichten anzuhalten, hingegen dafür zu sorgen, daß er und seine Gattin von den anderen Schauspielern, wie dies der Fall sein sollte, nicht unanständig behandelt oder geneckt werden.

6. August 1823. Graf Sedlnitzky teilt den Gouverneuren in Mailand und Venedig mit, daß die italienische Oper »Abufar« von dem bekannten Tonsetzer Carafa in Wien in Musik gesetzt und von der daselbst befindlichen italienischen Operngesellschaft zur Aufführung gebracht worden sei. Der von Felice Romani zu Mailand verfaßte Originaltext dieser Oper, dessen Hauptgegenstand die inzestuos erscheinende Liebe zweier Individuen war, die sich bis zur Entwicklung des Stückes für leibliche Geschwister hielten, habe ungeachtet mehrerer von der Zensur vorgenommener Veränderungen bei der ersten Aufführung dennoch zu unliebsamen Bemerkungen Anlaß gegeben, und es sei daher, um das Anstößige dieses Opernbuches zu beseitigen, dessen Inhalt möglichst zweckmäßig umgestaltet worden.

8. August 1823. Kaiser Franz beauftragt den Grafen Sedlnitzky, das Ansuchen des Domenico Barbaja um Entscheidung, ob er die Pachtung des Kärntnertortheaters für die nächsten sechs Jahre fortsetzen dürfe, zu begutachten.

18. August 1823. Ferdinand Graf Palffy erbietet sich in einem Gesuche an den Kaiser, statt des gegenwärtigen Zuschusses von 140.000 fl. für das Hoftheater nächst dem Kärntnertor und 50.000 fl. für das Burgtheater, falls das Theater a. d. Wien zu einem Hoftheater erhoben würde und es ihm überlassen bliebe, das Kärntnertortheater oder das Theater a. d. Wien offen zu halten oder zu sperren, die Hoftheaterdirektion gegen einen jährlichen Ärarialbeitrag von 80.000 fl. K. M. dergestalt zu übernehmen, daß er gehalten sein solle: 1. Das deutsche Schauspiel in seinem dermaligen vortrefflichen Stand zu erhalten. 2. Deutsche Oper und Ballett das ganze Jahr hindurch zu geben, die deutsche Oper aber besser als jetzt. 3. Italienische Oper nach Willkür das ganze

Jahr, auf jeden Fall aber wenigstens durch drei Monate in der Stadt aufzuführen.

Durch diesen Vorschlag würden in jedem Jahr 110.000 fl. K. M. erspart und das Publikum besser zufriedengestellt werden, indem es unmöglich sei, jeden Tag in allen drei Theatern alle guten Individuen auftreten zu lassen, wohl aber können in zwei Theatern jeden Tag sehr beliebte Vorstellungen von den ersten Künstlern gegeben werden.

Kaiser Franz übermittelt am 29. September dem Grafen Sedlnitzky diesen Vorschlag mit dem Auftrage, ihn in der über die Theaterangelegenheit angeordneten kommissionellen Beratung gehörig würdigen zu lassen.

25. August 1823. Graf Sedlnitzky beauftragt die Polizeioberdirektion die Theaterinspektionskommissäre anzuweisen, Ordnung und Ruhe in den Schauspielhäusern streng zu handhaben, da ihm zur Kenntnis gekommen, daß mehrere unbescheidene, anmaßliche und vorlaute Leute die Vorstadttheater bloß zu dem Zwecke besuchen, um Stücke, Schauspieler und Aktrizen durch früher verabredete Zeichen zu heben oder fallen zu lassen. Auch nehme im Leopoldstädter Theater wieder der sittenwidrige Unfug überhand, daß Freudenmädchen auf der ersten Galerie durch ihr Benehmen Ärgernis erregen.

10. Oktober 1823. Das lokale Gemälde »Die alten und die neuen Dienstboten« wird wegen Zoten und Zweideutigkeiten verboten.

14. Oktober 1823. Gegen den Wiener Schriftsteller Ludwig Halirsch wird die Untersuchung eingeleitet, weil er das von ihm verfaßte dramatische Gedicht »Petrarca« zu Leipzig bei Adolf Wimbrack verlegen ließ, ohne früher das Manuskript der inländischen Zensurbehörde vorgelegt zu haben.

20. Oktober 1823. Das Schauspiel »Die Klause am Waldstrom bei Lichtenstein« von Lenz wird wegen Anstößigkeit in moralischer Beziehung verboten.

24. Oktober 1823. Graf Sedlnitzky bemerkt, er habe wahrgenommen, daß unter den jungen, noch in den Studienjahren sich befindenden Leuten auf dem Wiener Platze die Sucht zu skribeln, vorlaute und unreife Urteile über Tagesereignisse, über Kunst- und Geschmacksgegenstände, insbesondere aber über Theater und Literatur keck abzusprechen, dann ihre Skribeleien in in- und ausländischen Journalen zum Druck zu

befördern zum Nachteil der Bildung dieser jungen Leute und zur Unehre für die vaterländische Literatur sehr überhandnehme. Als Ermunterer und Verführer solcher junger Skribler sei Adolf Bäuerle, der Redakteur der Wiener allgemeinen Theaterzeitung, insofern anzusehen, als er die Skribeleien derselben in sein Blatt willig aufnehme und die jungen Leute mit eitlem Dünkel in dem Maße erfülle, daß sie anmaßend genug werden, selbst in ausländischen Journalen als Kunstrichter aufzutreten.

11. November 1823. Die Posse »Die Müllerin und der Rauchfangkehrer« von Korntheuer wird, weil Handlung und Sprache gleich schlüpfrig, verboten.

21. November 1823. »Belisar«, ein Melodram in drei Akten von Told, wird aus politischen Gründen verworfen.

25. November 1823. Josef Schreyvogel legt der Polizeihofstelle Grillparzers »König Ottokars Glück und Ende« zur Zensur vor. »Das vorliegende Trauerspiel« — berichtet er — »ist in Ansehung der Charakteristik, der Hauptbegebenheiten und der Sitten durchaus auf die Geschichte gegründet, deren zerstreute Züge der Verfasser mit seltener Kunst in ein höchst wirksames Gemälde vereinigt und auf solche Art ein dramatisches Werk zustande gebracht hat, welches nicht unwert zu sein scheint, das Andenken einer der glänzendsten Epochen in der Geschichte des österreichischen Kaiserhauses zu feiern und dem vaterländischen Publikum als ein nationales Festspiel vorgeführt zu werden. Die einfache Herrscherwürde Rudolfs wird in diesem Trauerspiel, durch den Gegensatz mit dem gewalttätigen, aber heroischen Charakter Ottokars, in das schönste Licht gestellt und die Teilnahme, welche das tragische Ende dieses außerordentlichen Mannes erregt, dient nur dazu, den Eindruck der Glorie zu verstärken, in welcher der große Stifter der Habsburgischen Dynastie am Schlusse des Stückes erscheint. Ottokar selbst mit seinen Fehlern und Tugenden ist ein wahrhaft tragischer Charakter; mit allen Anlagen zu einem ruhmvollen Regenten geboren, fällt er als ein Opfer seiner Ehrsucht und seines Mangels an Achtung für das Recht: aber auch in seinem Falle verläßt ihn der heroische Sinn und die angeborene Königswürde nicht. Einige Motive der Handlung (Ottokars Scheidung von seiner ersten Gemahlin und seine zweite Ehe) dürften flüchtigen Beobachtern Anlaß zu Vergleichungen mit der neueren Zeitgeschichte geben; aber Personen und Umstände sind so ver-

schieden, daß bei näherer Betrachtung unmöglich Anstoß an diesen Einzelheiten genommen werden kann. Alle diese Umstände sowie die Charaktere der Personen (der Margarete von Österreich, Kunigundens von Massovien und des Zawisch von Rosenberg) sind übrigens rein historisch. Das Verhältnis des letzteren zu Kunigunden, ebenfalls geschichtlich begründet, gehört außerdem zu den notwendigen Schattenteilen eines tragischen Gemäldes und macht hier das Hauptmotiv der Katastrophe, ohne welches die Umwandlung von Ottokars Denk- und Handlungsweise und damit die vorzüglichsten Schönheiten dieses Trauerspiels nicht statthaben könnten. Der Stoff an sich scheint übrigens von seiten der Zensur um so weniger beanstandet werden zu können, als derselbe in der seichten Kotzebueschen Bearbeitung (unter dem Titel: Ottokars Tod) noch vor wenig Jahren zur Darstellung zugelassen wurde und noch jetzt auf dem Repertoir des Theaters a. d. Wien sich befindet, wo das genannte Stück jeden Tag ohne weitere Anfrage wieder aufgeführt werden kann. Auf gleiche Weise dürften die oberwähnten Beziehungen (auf Napoleons Charakter und Schicksal) um so weniger bedenklich befunden werden, da die ungleich auffallenderen Vergleichungspunkte, welche König Yngurd in dieser Hinsicht darbietet, der Aufführung des letztgedachten Trauerspiels auf dem Hofburgtheater kein Hindernis in den Weg gelegt haben.«

Graf Sedlnitzky übersendet (21. Dezember) das Manuskript der Hof- und Staatskanzlei mit der Frage, ob dieses Trauerspiel gänzlich zu verbieten oder ob es dem Verfasser zur etwa tunlichen Abänderung und Umarbeitung zurückzugeben wäre.

»Bei hierortiger Prüfung dieses Trauerspiels« — heißt es in dieser Note — »erkannte man allerdings die gute Absicht des Verfassers, welcher das Andenken des großen Stifters der Habsburgischen Dynastie, somit einer der glänzendsten Epochen in der Geschichte des österreichischen Kaiserhauses, anzuregen versuchte. Nichtsdestoweniger drängen sich bei näherer Würdigung der Mittel, womit der Verfasser seinen vorgedachten Zweck zu erreichen strebt, mancherlei Bedenken auf, welche mir die Aufführung des vorliegenden Trauerspiels in seiner dermaligen Gestalt sowohl in polizeilicher als in politischer Beziehung nicht rätlich erscheinen lassen. Ottokar, König von Böhmen, steht nämlich hier auf dem Gipfel seines Glückes, und er fällt als ein Opfer der Ehrsucht und des Mangels

an Achtung für das Recht vorzüglich dadurch, daß er sich von seiner ersten, kinderlosen Gemahlin, Margaretha von Österreich, scheiden ließ und sich mit seiner zweiten Gemahlin, Kunigunde von Massovien, vermählte. Es ist kaum zu bezweifeln, daß diese hier angedeutete Handlung, welche zugleich das Hauptmotiv der Katastrophe des vorliegenden Trauerspiels ausmacht, von dem Publikum auf die Geschichte der neuesten Zeit bezogen werden und sohin den Anlaß zu unangenehmen Erinnerungen geben dürfte. Allein auch abgesehen davon, glaube ich, daß nebstdem die im grellsten Lichte hier dargestellten, die Hauptmotive und Momente des Trauerspiels begründenden heftigen Reibungen der verschiedenen Völkerstämme des österreichischen Kaiserstaates untereinander, besonders aber der Kontrast, in welchem die Österreicher gegenüber denen, überall mit den ungünstigsten Farben geschilderten Böhmen hier dargestellt werden, billigen Anstand gegen die Zulässigkeit des vorliegenden Trauerspiels erregen dürften.«

Metternich erwiderte hierauf (31. Dezember), daß Grillparzers »König Ottokars Glück und Ende« nicht wohl ohne Besorgnis eines sehr üblen Eindruckes auf irgendeiner österreichischen Bühne, am wenigsten aber auf jener eines k. k. Hoftheaters vorgestellt werden könne, ja selbst ohne eine gänzliche Umarbeitung nicht einmal zum Drucke zuzulassen sein dürfte.

7. Dezember 1823. »Die Silbermaske«, Melodramatisches Schaustück in zwei Akten von Klingenbrunner, wird als Räuberstück und wegen unsittlicher Stellen nicht zugelassen.

22. Dezember 1823. Der Kaiser befiehlt, es sei der mit Barbaja bestehende Pachtvertrag sogleich aufzukündigen, doch sollte es ihm unbenommen bleiben, mit neuen Propositionen in Konkurrenz zu treten.

1824.

8. Jänner 1824. Der Kaiser befiehlt, die Kinderballette in allen Theatern in der Provinz einzustellen.

21. Jänner 1824. Hoftheaterdirektor Moriz Graf Dietrichstein teilt der Zensurhofstelle mit, der oft geäußerte Wunsch der Kenner und Gebildeten, Schillers »Wallenstein« in einer der Form nach weniger unvollkommenen Gestalt auf dem Hofburgtheater dargestellt zu sehen, habe die Hoftheaterdirektion

bewogen; eine den Forderungen der Kunst mehr angemessene, übrigens aber die hiesigen Zensurverhältnisse sorgfältig berücksichtigende Einrichtung dieses Werkes zu veranstalten. Der Vergleich mit der älteren Bearbeitung werde zeigen, daß in der neuen Einrichtung statt des ganzen ersten Aktes bloß das Gastmahl der Generale aus dem Original mit Hinweglassung der anstößigen Stellen eingeschaltet worden sei. Die Szenen dieses Gastmahles, welche jetzt die Exposition machen, enthalten offenbar weniger Auffallendes als die Reden der Generale des Max Piccolomini und Wallensteins selbst in Gegenwart des kaiserlichen Ministers (Gerstenberg), welche bisher gesprochen wurden. Außer diesen Szenen sind nach der neuen Einrichtung nur noch wenige Auftritte und einzelne Stellen aus dem Original hergestellt, die in der vorigen Bearbeitung wegen Mangels an Raum oder aus Unkenntnis ihrer dramatischen Wichtigkeit hinweggeblieben und wogegen kein Anstand von seiten der Zensur stattfinden könne. Solche Auftritte seien z. B. der neunte des jetzigen ersten Aktes, dann der erste des jetzigen zweiten Aufzuges mit Seni, der fünfte des dritten mit Isolani, die Verbrüderungsszenen bei Theklas Auftreten im vierten und fünften Akt und endlich die wirksame fünfzehnte Szene des Gefreiten im vierten Aufzuge, welche ins Kurze gezogen durch die loyale Gesinnung der Truppen der moralisch-politischen Tendenz des Stückes vielmehr günstig sei.

Am 17. Februar schreibt Hoftheaterdirektor Moriz Graf Dietrichstein an die Zensurhofstelle, er habe am 21. Jänner das Trauerspiel »Wallenstein« von Schiller, und zwar ein gedrucktes Exemplar, wie es bisher auf dem Hofburgtheater gegeben wurde, und ein geschriebenes mit dem in jeder Rücksicht zweckmäßigeren und dem Gange des Originals mehr sich nähernden Veränderungen übersendet. Es sei für die Hoftheaterdirektion ungemein wichtig, dieses Werk in möglichst kurzer Frist zurückzuerhalten, um es auf die eine oder andere Art schleunig in die Szene zu setzen, weil es unter die wesentlichsten Pflichten der Direktion gehöre, in der günstigen Theaterzeit durch abwechselnde Darstellungen der größeren, anziehenden Stücke die Einnahmen zu vermehren. Da die Direktion in dieser Beziehung mannigfach gehemmt werde, jedoch ihre Verantwortlichkeit in pekuniärer Hinsicht dieselbe bleibe, erneuere er sein Ansuchen.

Graf Sedlnitzky erwiderte hierauf (20. März 1824), die neue Bearbeitung des »Wallenstein« sei nicht so unanstößig befunden worden, daß zu dessen bezielter Aufführung auf dem

Hofburgtheater die Zustimmung gegeben werden könnte. Die Polizeihofstelle müsse sich daher auf die Erklärung beschränken, daß nach ihrer Erkenntnis die Aufführung jenes Trauerspiels nur in der bisherigen, aus dem gedruckten Buche ersichtlichen Art stattfinden und lediglich die an und für sich unbedenklichen Szenen, wo der Astrolog Seni erscheint, eingeschaltet werden könnten.

27. Jänner 1824. Graf Sedlnitzky gibt dem Bücherrevisionsamte bekannt, der Redakteur der Theaterzeitung Adolf Bäuerle habe angesucht, die Zeitung für 1824 mit dem Beisatze ankündigen zu dürfen, daß sie mit illuminierten Theaterkostümbildern, den neuesten Wiener, Pariser und Londoner Trachten ohne Erhöhung des Preises erscheinen werde. Da die Theaterzeitung lediglich auf die Theater beschränkt bleiben solle, so könne dem Herausgeber nur gestattet werden, seiner Zeitung nur wirkliche und eigentliche Theaterkostüme, keineswegs aber auch Modebilder oder sonstige Kostümbilder und ähnliche Kupferstiche beizulegen.

28. Jänner 1824. Auf die Anfrage des Kabinettsdirektors Martin (24. Jänner 1824), worauf es beruhe, daß das letzte von Grillparzer verfaßte und zur Aufführung bestimmte Stück »Ottokar« weder zur Aufführung noch zur Herausgabe im Drucke geeignet erklärt worden sei, legt Graf Sedlnitzky dem Kaiser das Manuskript dieses Stückes vor und berichtet, daß der Verfasser derselbe sei, dem wegen des anstößigen, unter der Aufschrift: »Campo vaccino in Rom«, in dem Taschenbuche Aglaja für das Jahr 1819 enthaltenen Gedichtes, infolge allerhöchster Entschließung vom 16. November 1819, ebenso wie dem betreffenden Zensor Schreyvogel, Sekretär der k. k. Hoftheaterdirektion, welcher jenes Gedicht pflichtwidrig zum Druck zugelassen habe, ein strenger Verweis im Namen des Kaisers erteilt worden sei.

Die Hoftheaterdirektion habe das Trauerspiel »König Ottokars Glück und Ende« mit der Vorstellung zur Zensur eingereicht, daß dieses dramatische Werk nicht unwert zu sein scheine, das Andenken einer der glänzendsten Epochen in der Geschichte des österreichischen Kaiserhauses zu feiern, daß zwar einige Motive der Handlung, namentlich Ottokars Scheidung von seiner ersten Gemahlin und seine zweite Ehe, flüchtigen Beobachtern Anlaß zu Vergleichungen mit der neueren Zeit geben dürften, daß aber Personen und Umstände

verschieden seien und daß daher bei näherer Betrachtung an diesen Einzelheiten unmöglich Anstoß genommen werden könne, dann daß der historische Stoff des vorliegenden Trauerspiels an sich von seiten der Zensur um so weniger beanstandet werden zu können scheine, als derselbe in der seichten Kotzebueschen Bearbeitung unter dem Titel: »Ottokars Tod«, noch vor wenig Jahren zur Darstellung zugelassen wurde und noch jetzt auf dem Repertoir des Theaters a. d. Wien sich befinde,

»In Beziehung auf den hier zuletzt angeführten Umstand«, bemerkt Sedlnitzky, »erlaube ich mir ehrfurchtsvoll vor allem die alleruntertänigste Bemerkung, daß die Kotzebuesche Bearbeitung desselben historischen Stoffes von der vorliegenden Bearbeitung sich wesentlich unterscheide, indem besonders Ottokars Scheidung von seiner ersten Gemahlin darin durchaus nicht berührt wird, daß auch die Kotzebuesche Bearbeitung vor der Zulassung zur Aufführung von anstößigen Stellen möglichst gereinigt und die Aufführungsbewilligung dieser Bearbeitung unter dem Titel: ‚Ottokars Tod‘, bereits zu Anfang des Jahres 1815, folglich unter ganz verschiedenen Zeitverhältnissen, als die gegenwärtigen sind, erteilt worden ist, endlich daß auch im Theater a. d. Wien die Wiederaufführung des vorerwähnten, seit mehreren Jahren daselbst nicht mehr gegebenen Theaterstückes gemäß der bestehenden Vorschrift ohne vorherige Reproduzierung zur Zensur auf keinen Fall wieder stattfinden, bei der Rezensurierung aber unter den gegenwärtigen Zeitverhältnissen höchst wahrscheinlich nicht gestattet werden dürfte.

Als die treugehorsamste Polizei- und Zensurhofstelle das von dem k. k. Hofkonzipisten Grillparzer verfaßte Trauerspiel: ‚König Ottokars Glück und Ende‘, ihrer Pflicht gemäß jener sorgfältigen Prüfung wiederholt unterzog, welche jedes aus kritischen Momenten der vaterländischen Geschichte seinen Stoff schöpfende Theaterstück in vorzüglichem Maß erheischt, verkannte man keineswegs die gute Absicht des Verfassers, das Andenken des großen Stifters der Habsburgischen Dynastie, somit einer der glänzendsten Epochen in der Geschichte des österreichischen Kaiserhauses anzuregen. Nichtsdestoweniger drängten sich bei näherer Würdigung der Mittel, durch welche der Verfasser seinen vorgedachten Zweck zu erreichen strebt, mancherlei Bedenken auf, welche die Aufführung des vorliegenden Trauerspiels sowohl in polizeilicher als in politischer Beziehung nicht rätlich erscheinen lassen. Ottokar, König der Böhmen, steht nämlich hier auf dem Gipfel seines Glückes, und er fällt

als ein Opfer ungezähmter Ehrsucht vorzüglich dadurch, daß er sich von seiner ersten, kinderlosen Gemahlin Margareta von Österreich, scheiden ließ und sich mit seiner zweiten Gemahlin, Kunigunde von Massovien, vermählte.

Es ist kaum zu bezweifeln, daß diese hier angedeutete Handlung, welche zugleich das Hauptmotiv der Katastrophe des vorliegenden Trauerspiels ausmacht, von dem Publikum auf die Geschichte der neuesten Zeit bezogen werden und sohin weit mehr, als die Hoftheaterdirektion es annimmt, Anlaß zu unangenehmen Erinnerungen geben dürfte. Allein auch abgesehen davon, glaubte die treugehorsamste Polizei- und Zensurhofstelle, daß die darin im grellsten Lichte erscheinenden, die Hauptmomente des Trauerspiels begründenden höchst feindseligen Stellungen der verschiedenen Völkerstämme des österreichischen Kaiserstaates untereinander, besonders aber der heftige Kontrast, in welchem die Österreicher und Steiermärker gegenüber denen, überall mit ungünstigen Farben geschilderten Böhmen hier vorgeführt werden, hinsichtlich dieser letzteren zu gehässigen Deutungen unwillkommenen Anlaß geben, daher billigen Anstand gegen die Zulässigkeit der Aufführung des vorliegenden Trauerspiels erregen dürften.

Da sowohl der höhere Standpunkt, aus dem die Verhältnisse der verschiedenen Völker des österreichischen Staatenvereines betrachtet werden müssen, als auch die Beurteilung der Zulässigkeit des Inhaltes eines jeden Trauerspieles, dessen Stoff der vaterländischen Geschichte entnommen ist, in das Gebiet der k. k. geheimen Haus-, Hof- und Staatskanzlei einschlägt, so fand die treugehorsamste Polizei- und Zensurhofstelle sich veranlaßt, derselben in Gemäßheit der für ähnliche Fälle bestehenden ausdrücklichen allerhöchsten Vorschrift das vorliegende Manuskript zur erforderlichen näheren Prüfung mitzuteilen, derselben die oben erörterten hierortigen Ansichten darüber zu eröffnen und dieselbe um ihre Wohlmeinung über die Frage anzugehen, ob die Aufführung dieses Trauerspiels gänzlich zu verbieten oder ob selbes dem Verfasser zur etwa tunlichen Abänderung und Umarbeitung zurückzugeben wäre?«

»Die k. k. geheime Haus-, Hof- und Staatskanzlei äußerte sich dahin, daß das von dem k. k. Hofkonzipisten Grillparzer verfaßte Trauerspiel »König Ottokars Glück und Ende« nicht wohl ohne Besorgnis eines sehr üblen Eindruckes auf irgendeiner österreichischen Bühne, am wenigsten aber auf jener eines k. k. Hoftheaters vorgestellt werden könne, ja selbst ohne

eine gänzliche Umarbeitung nicht einmal zum Drucke zuzulassen sein dürfte.

Infolge dieser Äußerung wurde das erwähnte Trauerspiel der k. k. Hoftheaterdirektion mit der auf dem letzten Blatt des vorliegenden Manuskriptes erscheinenden Zensurerledigung zurückgestellt, daß dasselbe zur Aufführung nicht geeignet befunden worden. Hinsichtlich der bis jetzt nicht verlangten Bewilligung zur Drucklegung jenes Trauerspiels ist jedoch hierorts nichts verfügt worden, und es wird dann erst, wenn das vorerwähnte Manuskript im ordentlichen Wege bei der Zentralzensur für die Drucklegung eingereicht werden sollte, an der Zeit sein, diesfalls das Vorschriftsmäßige zu entscheiden und anzuordnen.«

Staatsrat Andreas Freiherr von Stifft, vom Kaiser beauftragt, ein Gutachten über Grillparzers Dichtung abzugeben, berichtete am 28. März 1824:

1. Legt man von seiten der Polizeihofstelle selbst kein Gewicht auf den angeführten Grund (Parallele mit Napoleon). In der Tat sind auch die Verhältnisse zwischen der Ehescheidung Ottokars und Napoleons so verschieden, daß die letztere durch die erste schwerlich in Erinnerung gebracht werden wird. Und im Falle dieses geschähe, kann die Erinnerung an Napoleons Fall keinem Gutdenkenden unangenehm sein.

2. Grilparzers (sic) Stück läßt die Nationen als solche ganz aus dem Spiele; keine wird getadelt, gegen keine kommt etwas Anzügliches, Anstößiges oder Herabwürdigendes vor und die Böhmen erscheinen in »Ottokars Glück« sehr hochgestellt, geehrt von anderen Nationen und als tapfere Krieger und Besieger der Ungarn mit Ruhm bedeckt. Ottokars Fall wird einzig aus seinem rauhen, ungerechten und tollen Benehmen entwickelt ohne Bezug und Schattenwurf auf die böhmische Nation, deren Größe durch gewaltsame Entziehung ihrer Güter er so ungerecht als die Edlen von Österreich und Steiermark behandelt. Und sogar Ottokars Charakter wird von dem Dichter gemildert, daß von seiner Wildheit mehr dem Zeitalter als der Person zu gehören scheint, ja am Ende läßt er ihn vollends zur Besinnung, zur Reue, zum Vorsatz für die Zurückstellung des seinen Edlen Geraubten kommen. Die Nebenpersonen sind nach den Daten geschildert, welche die Geschichte aufbewahrte, und wenn einer von ihnen im Schatten steht, so kann dies keinen Bezug auf die Nation haben, zu der er gehört. Herzerhebend und ganz geschichtlich ist die Schilderung des Kaisers Rudolf, als des gerechten, weisen, klugen, tätigen, festen, einfachen und

schlichten auch nach der Erhebung auf den Kaiserthron, auf dem er so bald der allgemeine Wohltäter so vieler Völker, von ganz Deutschland und hiedurch auch von Böhmen wurde.

3. Hier sind die Verhältnisse nicht angegeben, die im Jahre 1824 von jenen des Jahres 1815 so verschieden sein sollen, daß jenes, was im Jahre 1815 auf dem Theater gegeben werden konnte, nun nicht aufgeführt werden dürfe; ich kann daher auch gegen diese Behauptung nichts Spezielles untertänigst erinnern. Im allgemeinen scheint es mir, daß im Jahre 1815 die Zeitverhältnisse schwieriger waren, als sie im Jahre 1824 sind. Nicht übergangen darf hier werden, daß außer Ottokars Tod von Kotzebue in früheren Zeiten Rudolf von Habsburg in zwei Bearbeitungen im Burgtheater aufgeführt wurde, in denen beiden der Tod Ottokars die Katastrophe bildete, welche mithin den gleichen Stoff behandelten.

4. In der Note der geheimen Staatskanzlei wird gar kein eigentlicher Grund angegeben, welcher das Stück unzulässig machen soll; daher dagegen nichts zu erinnern ist. Überdies ist es Euer Majestät auch bekannt, in welchen Händen das Zensurwesen bei der Staatskanzlei sei.

Ich muß bekennen, daß ich das schön geschriebene, nach gut bezeichneten Theatereffekten und mit guter Haltung der Charaktere durchgeführte, fast durchaus geschichtliche Stück mit einem innigen Vergnügen las, nichts fand, bei gespannter Aufmerksamkeit, was seiner Aufführung entgegenstände, im Gegenteile dafür halte, daß es ein vorzügliches und dringendes Bedürfnis unserer Zeit sei, ähnliche Stücke auf das Theater zu bringen; denn dem Gifte muß gleich wirksames Gegengift entgegengesetzt werden, wenn das erste seine zerstörende Wirksamkeit verlieren soll, und sollen die Bemühungen, welche in Schriften und auch auf dem Theater angewendet werden, die Thronen (sic) zu untergraben; so muß dem Publikum und auf den Theatern in die Erinnerung gebracht werden, was weise und gute Regenten Gutes für die Völker taten, und in dieser Hinsicht gehört Rudolf von Habsburg zu den herrlichsten Aufstellungen, die auf die Bühne gebracht werden können, welcher das Glück aller Völker, welche die österreichische Monarchie umfaßt, und ganz eigentlich auch der Böhmen begründete. Wenn man Liberale fragte, ob das Stück aufgeführt werden soll, so würden sie alle Kraft aufbieten, die Aufführung zu verhindern. Wo soll es aber hinkommen und was wird der Erfolg sein, wenn Freunde der Revolution und Staatsbehörden

aus unzeitiger und ungegründeter Ängstlichkeit die ganz gleichen Maßregeln einschlagen!! — Ganz gewiß zum Umsturz!

11. Februar 1824. Graf Sedlnitzky übermittelt dem Fürsten Metternich das Manuskript des von dem Venediger Patriarchen Ladislaus Pyrker verfaßten Heldengedichtes »Rudolf von Habsburg« in zwölf Gesängen mit dem Bemerken, daß er dieses Manuskript wiederholt einer strengen Prüfung unterziehen habe lassen. Da der Inhalt dieses Heldengedichtes einen das Gebiet der höheren Politik berührenden Gegenstand und eine der merkwürdigsten Perioden in der Geschichte des österreichischen Kaiserhauses behandle, eben deshalb aber seine nähere Beurteilung vorzugsweise in den Wirkungskreis der geheimen Haus-, Hof- und Staatskanzlei gehöre, so lege er das Manuskript zur Veranlassung seiner Prüfung vor. Die Haus-, Hof- und Staatskanzlei erwiderte hierauf (11. Juni 1824), sie habe mit ihrer Äußerung über die Druckzulässigkeit absichtlich gezögert, weil von dem Zensor Rupprecht in seinem Gutachten bemerkt worden sei, die Zulässigkeit dieses Heldengedichtes lasse bei dem gleichzeitigen strengen Verbote der dramatischen Behandlung desselben Gegenstandes im In- und Auslande eine desto gespanntere Aufmerksamkeit erwarten und es sei in dieser Beziehung erwünscht geschienen, den Eindruck und das Andenken des über das Grillparzersche Stück »König Ottokars Glück und Ende« verhängten Verbotes vorerst verrauchen zu lassen. Da jedoch die Zensurhofstelle kein Bedenken trage, daß Grillparzers Trauerspiel der Presse übergeben werden könnte, gegen welchen Antrag auch die Haus-, Hof- und Staatskanzlei sich zu erklären weit entfernt sei, so scheinen ungleich mehr Rücksichten der »Rudolfiade« des Patriarchen von Pyrker das Wort zu führen und in dieser Beziehung durchaus kein Grund vorhanden zu sein, den Druck derselben länger zu verzögern.

12. Februar 1824. Die Polizeioberdirektion wird beauftragt, dem Publikum die Theaterverordnung vom 1. Februar 1800 ins Gedächtnis zu rufen und die Pächter des Kärntnertortheaters anzuweisen, in die Theaterordnung einzuschalten, daß die Wiederholung eines Gesang- oder Tanzstückes untersagt werde, da hiedurch das Theaterpersonal ermüdet und die Vorstellung übermäßig verlängert werde. Auch das wiederholte Applaudieren und Hervorrufen der Künstler wie auch das Pfeifen, Zischen und Stoßen mit den Stöcken und Füßen sei verboten.

kerotte, zu demselben Jammer um zweihundert Gulden und um einen verfallenen Wechsel! Wir fanden das hausgebackene Elend, die Alletagsmiserabilitäten des Lebens auf dem Theater, und das Theater in unserem Leben wieder! Das packte, das zwickte, das schnitt in die Gedärme und operierte auf die Tränendrüsen und auf den Mitleids-Darmkanal!! Allein jetzt ist in den Schauspielen die nämliche Misere teurer geworden! Viel teurer! Die Tränen, die wir bei Iffland um zweihundert leichte Reichsgulden weinen konnten, die können wir jetzt um fünftausend Gulden nicht weinen! Es ist kein nasser Jammer, sondern ein trockener Jammer, ein Katzenjammer, bei welchem einem so ist, als müßte man jemanden mit einer Kratzbürste in das Gemüt hinabschicken, um nur irgendeine entschiedene Empfindung in demselben aufzukratzen! Wir haben keinen andern Stoff zum Weinen als den, daß wir keinen Stoff zum Lachen haben, und keinen andern Grund zum Lachen als den, daß wir keinen Stoff zum Weinen haben! Es ist kein Elend und keine Freude da, keine Not und kein Überfluß, kein Laster und keine Tugend, keine Liebe und kein Haß, keine Fabel und keine Moral, keine Handlung und kein Dialog; es rührt nicht, es unterhält nicht, es belehrt nicht, es lästert nicht, es erhebt nicht, es geißelt nicht, es trifft nicht, es fängt nicht an und läßt nicht aus, und der Theaterzettel ist der allereinzige Mensch, der uns sagen kann, wann das Stück eigentlich zu Ende ist, und wann wir in Gottes Namen nach Hause gehen können, ohne uns über das ungewiß gebliebene Schicksal der da oben, welche der fallende Vorhang hinausstieß in das Meer der Unentschiedenheit, weiter zu bekümmern."

Nach dem Untertitel kommt der Obertitel an die Reihe:

„Fangen wir heute bei dem Titel an: ‚Zwei Familien!' Ganz recht. Da mit Ausnahme von Adam und Eva jedes Liebespaar auf der Welt von zwei Familien gekommen, so kann füglich jedes Stück, von Romeo und Julia bis zu Evakathel und Schnudi, noch nebenbei: oder: ‚Die zwei Familien' heißen. In dem vorliegenden Schauspiele ist weder eine neue noch überhaupt eine Handlung, bloß ein fragmentarischer Inhalt, den wiederzuerzählen ein glänzendes Talent erfordert, wie ich gottlob keines besitze. Es ist im ganzen ein Iffländisches Reis auf einen modernen Stamm gepfropft, und die Frucht daran ist weder eines noch das andere! Im ersten Akte wird in einem Salon bloß französisch und englisch gesprochen, und da haben wir deutsche Rezensenten es freilich am leichtesten! Allein diese Gallo-Anglo-Manie, von der man nicht weiß, wozu sie da ist, verliert sich gottlob wie ein leichter Hautausschlag, und in der Folge sprechen sie gottlob alles verständlich deutsch, welches für mich eine freudige Erscheinung war. Zwei Familien stehen sich oder sollten sich wenigstens bürgerlich und romantisch kontrastierend gegenüber stehen, und aus diesem Kontrast sollte vielleicht eine Anschauung, eine Lebenserfahrung hervorgehen, allein es ist alles so verworren, so unausgeführt, daß wir weder einen sichtlichen Kontrast, noch eine entspringende, in der Sache bedingte Lebenserfahrung daraus erheben können!"

Und nun wurde Handlung und Charakter ausgiebig zerzupft und zerzaust.

„Franz, eine bürgerliche, aber eine romantische, dichterische Natur, liebt Seraphine, ein reiches Mädchen von Adel, die er auf einige Augenblicke mit sich auf den poetischen Schwingen aus ihrem Goldstaub und aus ihrem Toilettengeist mit sich fortriß in eine Art Liebesverhältnis. Er heiratet am Ende eine andere, sie heiratet einen andern. Gut! Das ist geschehen, wird geschehen, geschieht, solange die Welt steht, solange es Mädchen gibt, die zwei Equipagenpferde mehr lieben als zwei treue Arme, die einen Diamantenschmuck unwiderstehlicher finden als ein glänzendes Herz, als einen glänzenden Geist, und solche Mädchen gab es, gibt es und wird es geben in Hülle und Fülle. Franz liebte Seraphine und heiratet Marie. Gut! Das ist geschehen, wird geschehen, geschieht, solange die Welt steht, solange es Männer gibt wie Franz, solange es Männer gibt, die sagen: Gut, ist's die nicht, so ist's die! Und solche Männer gab, gibt es und wird es geben in Hülle und Fülle. Aber was ist damit gewonnen, wenn wir diese Dutzendmenschen auf der Bühne sehen? ... Was sollen wir daraus ersehen? Daß es gar keine Liebe gibt? Das sehen wir erstens gar nicht! Denn weder Franz noch Seraphine lieben, sind der Liebe fähig! Sie sind beide so leer, so schwankend, so haltlos, daß sie als Modell, als Beispiel weder im Leben noch auf dem Theater dienen können ... Und solche Personen sollen uns als Beispiele dastehen? Von den Alltagsgestalten, die gar keiner edlen, keiner hohen, keiner mächtigen Empfindung fähig sind, soll das Herz, das Leben, das Gefühl sein Tun und Lassen absehen? In diesem Mengsel von Farben, in diesem Durcheinander von gewöhnlichen Leidenschaften soll ein besseres Herz, sollen alle Herzen ihre Empfindung, ihr Tun und Lassen wieder erkennen und ihre Lebensrichtung darnach bestimmen? ... Es ist also durchaus aller innere Wahrheitskern beiden Charakteren fremd. Was die andern Charaktere betrifft, so sind sie so unwesentlich um dieses Liebespaar situiert, daß man kaum weiß, zu was sie da sind ... Mehrere Personen, die im Anfange so wichtig auftreten, als ob das Heil des Stückes von ihnen abhinge, fallen ab wie gelbe Blätter vor dem Herbste, und sind gar nicht mehr zu sehen, z. B. ... Graf Arthur und die Fremde, von denen man gar nicht weiß, wozu sie kommen, wohin sie gingen. Im ganzen ist eine solche Lockerheit, daß man kaum einen physischen oder psychischen Zusammenhang herausfinden kann. Der Dialog erhebt sich weder zu einer sensationellen Kraft noch zu einer komischen Wirkung; es ist ein gesunder Hausmannsdiskurs, wie man ihn oft im Leben antrifft. Eine einzige Figur steht lebensfrisch da, Hr. Michel, aber er geht nicht mit dem Stücke, er steht im Stücke: er ist eingeschoben, bloß als belustigender Hebel, und sein Dasein wird durch nichts bedingt."

Das überschwängliche Lob, das Saphir, wie fast immer, den Schauspielern spendet, benutzt er noch zu einigen Stichen gegen den Dichter. Er schilt Franz einen unbestimmten Schwärmer. Sagt von den weiblichen Rollen, sie seien insofern weniger erheblich, als eigentlich nichts aus ihnen zu machen sei. Seraphine sei

29. April 1824. Graf Sedlnitzky teilt der Hof- und Staatskanzlei mit, J. B. Wallishauser habe bei dem Zentralzensuramte Grillparzers Manuskript »König Ottokars Glück und Ende« in der Absicht überreicht, hierauf die Druckbewilligung zu erhalten. Es handle sich demnach gegenwärtig um die Drucklegung ebendesselben, jedoch in vollkommener Gestalt vorliegenden Werkes, das früher schon in der für die Darstellung auf dem Hoftheater nächst der Burg vorgelegten Bearbeitung geprüft und im Einverständnisse mit der von der Hof- und Staatskanzlei geäußerten Ansicht und besonders deshalb zur Aufführung nicht zugelassen worden sei, weil von der Darstellung ein übler Eindruck zu besorgen war. In Beziehung auf die beabsichtigte Drucklegung des Manuskriptes sei dieses nochmals geprüft worden, worauf der Zensor die Druckbewilligung beantragt und hiebei den Gesichtspunkt umständlich entwickelt habe, aus welchem er den Inhalt des vorliegenden Werkes für die Drucklegung zulässig betrachten zu sollen glaube. Da in dem vorliegenden Manuskripte die Geschichte des Stifters der Habsburg-österreichischen Dynastie behandelt werde, die Beurteilung des Inhaltes dieses Manuskriptes daher in den Wirkungskreis der Haus-, Hof- und Staatskanzlei vorzugsweise gehöre, so teile er dieses Werk zur Wohlmeinung über die Druckzulässigkeit mit; er glaube, ungeachtet er auf der Unzulässigkeit der Aufführung beharre, für die Druckbewilligung um so mehr stimmen zu sollen, als neuerlich erst mit Zustimmung der Staatskanzlei andere, den Gegenstand desselben bald geschichtlich, bald als Epopöe behandelnde Manuskripte zum Druck zugelassen worden seien.

Die Staatskanzlei antwortete hierauf (5. Juni 1824):

»Es ist nicht zu leugnen, daß die Vorstellung eines mit sehr grellen Farben entworfenen Stückes auf der Bühne einen weit tieferen und bleibenderen Eindruck mache, als die bloße Durchlesung desselben, zumal da die Klasse des lesenden Publikums weit beschränkter als jene des schaulustigen ist, und erstere auf jeden Fall der gebildetere, folglich auch ohnedies mit der Geschichte bekanntere Teil der Nation bleibt. Wenn die geheime Haus-, Hof- und Staatskanzlei in ihrer früheren, unterm 31. Dezember v. J. abgegebenen und sich übrigens vollkommen an Eurer Exzellenz eigene Ansicht anschließenden Äußerung noch insbesondere darauf antrug, dieses Manuskript in der vorliegenden Gestalt nicht einmal zur Presse zuzulassen, so geschah dies vorzugsweise in der Überzeugung, daß einerseits die Nichtzulassung eines in unseren eigenen Staaten mit Zensurbewilligung ge-

druckten Theaterstückes zur Bühne mit doppeltem Aufsehen und unvermeidlicher Kritik des Auslandes verknüpft, anderseits es sehr schwer fallen würde, die Verbannung desselben von den Provinzialbühnen unserer ausgedehnten Monarchie — deren einige, besonders als z. B. Ungarn u. a. m., sich einer allzu nachsichtigen Theateraufsicht erfreuen — auch in der Folge aufrechtzuerhalten. Insofern jedoch Eure Exzellenz diese Betrachtung zweifelsohne bereits früher erwogen und auch darauf fürgedacht haben dürften, die Zulassung dieses Stückes auf die Bühne — sobald es nämlich die Presse verlassen wird — im allgemeinen, mit Vermeidung jedes, sowohl der öffentlichen Verwaltung als auch dem Verfasser selbst unliebsamen Aufsehens zu verhindern, ist man dieses Ortes weit entfernt, von dero jederzeit als einsichtsvoll erprobten Ansichten abzugehen und erteilt in dieser Voraussetzung mit Vergnügen die hierortige Beistimmung zur Drucklegung des vorliegenden Manuskriptes.«

30. April 1824. Graf Dietrichstein berichtet dem Kaiser, Unzelmann sei derart verschuldet, daß er aus Mangel der unentbehrlichsten Bekleidung nicht nur nicht mehr auf dem Theater Dienste leisten, sondern nicht einmal mehr ausgehen konnte. In dieser Lage habe er selbst gebeten, ihn seines Kontraktes zu entbinden. Dietrichstein glaube, es nicht wagen zu dürfen, ihn auf dem Theater erscheinen zu lassen, weil ihm vom Publikum eine öffentliche Beschimpfung hätte widerfahren können; er habe Unzelmann seines Dienstes entlassen, nachdem dieser einen Revers ausgestellt, daß er, wo und wann er anderwärts ein Engagement erhalten werde, dieses nur unter der Bedingung abschließen dürfe, daß der noch schuldige Gehaltsvorschuß von 2000 Gulden in jährlich vier Raten à 500 fl. abgezogen werde.

Der Kaiser genehmigte diesen Vorgang und beauftragte Dietrichstein, für die Einbringung des Vorschusses unter eigener Verantwortung Sorge zu tragen.

2. Mai 1824. »Pauline«, Schauspiel in fünf Aufzügen von Johanna Franul von Weissenthurn, wird zur Darstellung nicht zugelassen, weil das Verhältnis der Schwester des regierenden Fürsten in Beziehung auf ihre in heimlicher Ehe erzeugte Tochter (Pauline) unschicklich ist.

3. Mai 1824. Kaiser Franz erklärt nach einem Vortrage des Grafen Sedlnitzky, daß er nicht geneigt sei, ferner für die Schauspiele im Kärntnertortheater Zuschüsse geben zu lassen und bemerkt, er glaube, daß sich für die unentgeltliche

Benützung dieses Theaters ein Unternehmer finden dürfte, wenn ihm das Gebäude, jedoch ohne die Redoutensäle, die mit dem Burgtheater zu vereinigen seien, unentgeltlich überlassen, ihm in der Zahl und Wahl der Darstellungen, mit Ausnahme des rezitierenden Schauspieles, in der Festsetzung der Preise und in der Wahl des Personals Freiheit gelassen werde. Es seien daher die Pachtlustigen aufzufordern, Anbote zu machen, damit der die besten Bedingungen offeriert, gewählt werden könne. Eine Kommission unter dem Vorsitze des obersten Kanzlers Grafen Saurau habe die Anbote zu beurteilen und die Resultate der Verhandlungen vorzulegen.

26. Mai 1824. »Die Sühne«, Trauerspiel in fünf Akten von Peter Budik, wird verboten, weil strafbare Leidenschaft, die zum Gattenmorde führt, Verleitung zur Giftmischerei, endlich die Ideen, dieses Verbrechen durch Ermordung des Verführers und durch Selbstmord zu sühnen, sich zur dramatischen Darstellung nicht eignen.

31. Mai 1824. Graf Sedlnitzky erklärt, er werde, um der Unzukömmlichkeit vorzubeugen, daß Theaterstücke, welche auf den Wiener Bühnen nicht zugelassen wurden, auf den Provinzbühnen zur Darstellung gelangen, von nun an zu Ende eines jeden Solarjahres ein Verzeichnis der im Verlauf desselben von der Zensur verbotenen Stücke zusenden lassen und übermittelt zugleich ein Verzeichnis der seit 1822 verbotenen Stücke mit dem Bemerken, daß zwar einige davon gedruckt, zur Aufführung aber nicht zugelassen worden seien, weil durch die szenische Darstellung ein weit üblerer Eindruck als durch das bloße Lesen erzeugt werden könne, übrigens bei der Zensur der Grundsatz, das Theater soll eine öffentliche Schule der Sitten und des guten Geschmackes sein, niemals aus dem Auge verloren werden dürfe.

30. Juli 1824. »Claudine von Villabella«, Oper in drei Aufzügen, nach Goethe bearbeitet, wird als eine nichts weniger als auferbauliche Räubergeschichte nicht zugelassen.

2. August 1824. »Wilhelm Tell«, Großes pantomimisches Ballett in vier Akten von L. Henry, wird aus politischen Gründen zur Aufführung nicht geeignet befunden.

4. August 1824. »Die Calebonier«, Trauerspiel in vier Aufzügen, wird verboten, da es gräßliche Szenen enthält und den Anforderungen der Moral nicht entspricht.

9. August 1824. Der Gouverneur in Brünn Graf Mittrowsky berichtet, es genüge nicht, das ein oder das andere Theaterstück in Wien die Zensur passiert habe, indem bei der Theaterzensur manches für ein kleineres oder minder gebildetes Publikum anstößig sein könne, was sich in der Haupt- und Residenzstadt verliere, daher er ein und anderes Stück, das in Wien gegeben worden, nicht aufführen lasse.

26. August 1824. Die Polizeioberdirektion wird angewiesen, gegen Moritz Gottlieb Saphir und Samuel Saphir, die zum Aufenthalte auf dem Wiener Platze, ohne gesetzlich bestimmte und gehörig ausgewiesene Geschäfte, wozu die Beschäftigung mit Schriftstellerei durchaus nicht gezählt werden könne, nicht berechtigt seien, das Amt zu handeln. Auch Bäuerle sei vorzurufen und ihm zu bedeuten, daß ihm die Befugnis, eine Zeitschrift herauszugeben, alsogleich werde abgenommen werden, sobald er es abermals wagen sollte, Aufsätze einzuschalten, welche Ausbrüche eines hämischen Witzes oder sonst eine wie immer anstößige Schreibart enthalten. Die Polizeioberdirektion berichtete hierauf, daß die beiden Saphir von Wien entfernt worden seien.

27. September 1824. »Alle jubeln«, Lustspiel in einem Aufzuge von Karl Meisl, wird, weil zu trivial, als Gelegenheitsstück zur Vermählungsfeier des Erzherzogs Franz Karl, der Erhabenheit des Gegenstandes nicht angemessen befunden.

11. Oktober 1824. »Das große Familienfest in Österreich«, Gemälde der Gegenwart mit Gesang in drei Akten von Karl Meisl, wird als Gelegenheitsstück, welches auf eine der Erhabenheit des Gegenstandes unwürdige Weise bearbeitet ist, überdies aber auch manche in politischer Beziehung unstatthafte Reminiszenzen enthält, verboten.

13. Oktober 1824. »Columbus, oder Die Entdeckung der neuen Welt«, Historisch-romantisches Schauspiel in sechs Aufzügen von Aug. Klingemann. Der Gegenstand dieses Stückes und die Art, auf welche er hier dargestellt wird, ist nicht zeitgemäß befunden worden.

18. Oktober 1824. Der Kaiser gestattet, daß mit dem dermaligen Pächter des Kärntnertortheaters, Barbaja, ein Pachtkontrakt für die Dauer vom 1. Dezember 1824 bis zum Anfang der Karwoche 1825 geschlossen werde. Nach Mitteilung der Bedingungen beauftragt der Kaiser den Grafen Sedlnitzky, Barbaja

zu bedeuten, daß ihm diese nur in der Voraussetzung zugestanden werden, wenn er sich verbindlich mache, die ganze Kontraktzeit hindurch, insbesondere aber während den Vermählungsfeierlichkeiten vorzüglich gute italienische Opern und Ballette zu geben. Im äußersten Falle wird eine Pauschalsumme von 31.500 fl. K. M. für die ganze Pachtzeit von vier Monaten bewilligt.

Am 25. Oktober berichtete Sedlnitzky, es sei gelungen, Barbaja zu vermögen, sich mit dem Gesamtbetrag von 29.512 fl. zu begnügen; er habe sich jedoch ausbedungen, nur durch drei Monate italienische Opern zu geben, da er durch einen mit dem sizilianischen Hof vorlängst abgeschlossenen Vertrag verpflichtet sei, das von ihm gepachtete Hoftheater zu Neapel am Ostersonntag den 3. April zu eröffnen, daher für ihn die Unmöglichkeit bestehe, die fast durchgehends ausgezeichneten Sänger und Sängerinnen seiner italienischen Operngesellschaft länger hier zu behalten, da sie wenigstens zwölf Tage zur Reise nach Neapel benötigen.

Der Kaiser genehmigt am 2. November den Entwurf des mit Barbaja abgeschlossenen Vertrages.

25. Oktober 1824. »Der Hund vom Gotthardsberg«, Drama mit Musik und Chören in drei Akten, wird verboten, da der Stoff dieses Stückes widernatürlich, grauenerregend und den Anforderungen der Moral in seiner Entwicklung nicht entsprechend ist.

2. November 1824. »Der Ritt um den Kynast«, Dramatisches Gedicht in Jamben und fünf Aufzügen. Gespensterspuk, Wahrsager- und Zauberkünste, Geistererscheinungen u. dgl., so wie sie hier aneinandergereiht sind, eignen sich nicht zum Gegenstande dramatischer Darstellung.

6. November 1824. Graf Johann Rudolf v. Czernin zeigt dem Grafen Sedlnitzky an, daß, nachdem ihm vom Kaiser die Charge des obersten Hoftheaterdirektors übertragen und die Hoftheaterdirektion unter seine Oberleitung gekommen sei, er angeordnet habe, sich in allen Theaterangelegenheiten an ihn zu wenden, da er sich diese Amtshandlungen vorbehalten habe.

6. November 1824. »Der verlorene Sohn«, Melodram mit Chören in vier Aufzügen von Ferd. Rosenau. Der Inhalt des Stückes beleidigt in mehreren Stellen und Situationen das sittliche Gefühl und entspricht überhaupt den Anforderungen der Moral nicht.

6. November 1824. »Die Hexe von Anglesea«, Romantisches Drama in vier Aufzügen. Dieses gräßliche und empörende Gemälde menschlicher Verworfenheit eignet sich um so minder zur szenischen Darstellung, als auch die Entwicklung des gewählten Stoffes in keiner Beziehung den Anforderungen der Moral entspricht.

9. November 1824. Graf Ferdinand Palffy ersucht den Präsidenten der Zensurhofstelle, die Aufführung biblischer Dramen wieder zu gestatten, da das Theater a. d. Wien mit so vielen Hindernissen zu kämpfen habe, die besten Schauspieler seit mehreren Jahren unaufhörlich ins Burgtheater berufen werden und sein Theater die Konkurrenz mit der so beliebten italienischen Oper nicht bestehen könne, überdies wenig gute neue Stücke geschrieben werden. In Aussicht genommen seien die biblischen Dramen: »Saul«, »Abraham« und »Salomonäa«.

Am 4. Februar 1825 schreibt Sedlnitzky an den Fürsterzbischof Grafen Firmian, daß dessen Vorfahr Graf Hohenwart gewünscht habe, es mögen fernerhin biblische Dramen nicht mehr zur Aufführung gelangen. Dieser Wunsch sei dadurch begründet worden, daß die Art und Weise, wie die Theaterdichter gewöhnlich den aus den heiligen Büchern geschöpften Stoff behandeln, mehr dazu beitrage, der echten Religiosität zu schaden als ihr zu nützen, auch daß der Begriff von dem Wert und Sinn der biblischen Geschichte, zumal bei der Jugend und der unteren Volksklasse, durch solche Darstellungen verwirrt und die Gefahr herbeigeführt werde, die heiligsten Sachen herabgewürdigt zu sehen. Es sei daher für Wien und sämtliche Provinzen das Verbot erlassen worden, derlei Stücke zur Aufführung zu bringen. Aus gleichen Gründen seien von der Bühne auch die zur Mode gewordenen Tableaux in Beziehung auf biblische Gegenstände ausgeschlossen und diese einzig und allein nur für Oratorien gestattet worden. Infolge dieses Verbotes sei der Zensur kein neues biblisches Drama mehr vorgelegt worden, und da in Hinsicht der älteren Stücke biblischen Inhaltes die Direktivregel bestehe, daß ein durch längere Zeit nicht aufgeführtes Theaterstück nicht ohne Rezensurierung wieder auf die Szene gebracht werden dürfe, so seien auch die älteren biblischen Dramen von der Bühne verschwunden. Da die Motive des Verbotes größtenteils auf religiöser Beziehung beruhen, werde Palffys Gesuch zur Beurteilung vorgelegt.

Erzbischof Graf Firmian erwiderte hierauf (12. Februar 1825), daß er nach reifer Überlegung keinen Grund finde, von

dem Urteile seines Vorfahren abzugehen, zumal eine erneuerte Darstellung der drei Dramen Veranlassung zu nachfolgenden Gesuchen um Aufführung mehrerer anderer biblischer Stücke geben könnte.

10. November 1824. Die Gläubiger des Theaterdirektors in der Leopoldstadt Leopold Huber wählen einen verstärkten Kreditorenausschuß, der zur Leitung der administrativen Geschäfte und der Direktionsangelegenheiten einen engeren Ausschuß ernennt. Diesem Ausschuß müssen auch die von der Direktion zur Aufführung bestimmten Stücke vorgelegt werden.

22. November 1824. »Hamlet«, Eine Karikatur in drei Aufzügen mit Gesang in Knittelreimen von Joachim Perinet. Wegen der in diesem Stück vorkommenden groben Zweideutigkeiten und wegen des zum großen Teile unmoralischen Inhaltes wird die Wiederaufführung nicht gestattet.

22. November 1824. »Johanna Montaldi, oder Rache beleidigter Eitelkeit«, Drama in drei Akten von J. Tavon. Betrug, Mord, Bestellung zum Mord, wovon dieses Stück strotzt, eignen sich nicht zur szenischen Darstellung, am wenigsten auf einer Volksbühne.

24. November 1824. Dem Pächter des Kärntnertortheaters Domenico Barbaja wird bekanntgemacht, daß der Kaiser die Fortdauer des mit ihm errichteten Kontrakts über den dreijährigen, Ende November 1824 abgelaufenen Pachttermin nicht stattzugeben befunden, sondern die Aufkündigung der Pacht mit Ende November 1824 angeordnet habe.

25. November 1824. Graf Dietrichstein berichtet über den Hofschauspieler Costenoble, er sei einer der talentvollsten, fleißigsten, ruhigsten und bei dem Publikum beliebtesten Mitglieder der Hofschauspielergesellschaft; seine schon jetzt vorhandene Unentbehrlichkeit könne mit jedem Tag sich noch vermehren, wenn einer der alten und gebrechlichen Hofschauspieler Koch und Krüger mit Tod abgehe. Costenobles Gattin sei für ihr Fach, zumal seit dem Austritt der alten Schütz, für den Fortgang des Spektakels beinahe noch weniger als ihr Mann zu entbehren und gewinne die Gunst des Publikums täglich mehr.

30. Dezember 1824. »Ehestandsbilder«, Phantastisches Traumbild in zwei Aufzügen mit Gesang von Karl Meisl, wird wegen einer Reihe von Ehestandsszenen, die bei ihrer grellen Haltung der Anforderung der Moral nicht entsprechen, verboten.

1825.

23. Jänner 1825. Die Polizeihofstelle rügt den Unfug, daß herumziehende Komödiantentruppen, Seiltänzer und andere Gaukler in der Umgegend von Wien sich häufiger als sonst einfinden und verbietet, Komödianten, die nach Nußdorf und Döbling kommen, die Bewilligung zu Vorstellungen zu erteilen.

10. Februar 1825. »Der Glöckner, oder Der Geisterturm«, Dramatisches Gedicht in Trochäen in fünf Aufzügen, wird als Schauergeschichte an und für sich, außerdem aber auch noch wegen der anstößigen und grellen Vermengung religiöser Ideen mit fabelhaftem Geisterspuck zur Aufführung nicht geeignet befunden.

16. Februar 1825. Graf Sedlnitzky bittet den Kaiser über den ihm unterbreiteten Vortrag vom 28. Jänner 1824, womit er auf allerhöchsten Befehl Grillparzers »Ottokar« vorgelegt habe, seine Willensmeinung hinsichtlich der beabsichtigten Aufführung dieses Trauerspieles erkennen zu geben, da die Regisseure des Hofschauspieles angeblich mit Bewilligung der Hoftheaterdirektion die erste Vorstellung auf den 19. Februar 1825 als ihre Benefizvorstellung angekündigt habe.

Der Kaiser entschied hierauf (18. Februar): »Ich habe die Aufführung des in der Anlage zurückfolgenden Trauerspieles mit den in selbem erforderlichen Abänderungen gestattet.«

24. Februar 1825. Oberstkämmerer Graf Czernin teilt dem Grafen Sedlnitzky mit, die Hoftheaterdirektion habe angezeigt, daß das Theater a. d. Wien das Trauerspiel »Ottokars Glück und Ende« unverweilt in Szene bringen wolle und gebeten, daß dieses ursprünglich für das Hoftheater verfertigte und von demselben honorierte, wenngleich schon früher gedruckte Trauerspiel, wie es sonst üblich, vor Jahresfrist auf keiner anderen Schaubühne Wiens dargestellt werde. Die Motive der Direktion würden kaum zureichen, auf dieselben die gebotene Verfügung zu gründen, weil jenes Trauerspiel schon in Druck gelegt ist und daher kaum den übrigen Theaterdirektionen unbedingt dessen Aufführung durch den Zeitraum von einem Jahr untersagt werden könnte. Die wichtigere Betrachtung aber, daß die Aufführung dieses Stückes nicht nach dem Buche, sondern nach dem abgeänderten Manuskript von dem Kaiser erlaubt worden, das Manuskript aber offenbar Eigentum der k. k. Hoftheaterdirektion sei, scheine die Bitte völlig

zu rechtfertigen, daß die Aufführung dieses Trauerspieles nach dem Manuskript den hiesigen Theaterdirektionen durch ein Jahr untersagt werde.

Sedlnitzky erwidert hierauf (4. März), es werde in allen Fällen von dem Grundsatz ausgegangen, daß jedes Theaterstück, das einmal durch den Druck zur öffentlichen Verbreitung gelangt ist, die Eigenschaft eines Gemeingutes erhalten, dessen Benützung keinem Theater verweigert werden könne, sobald dieses sich dabei alle jene Abänderungen gefallen lasse, welche die Zensur etwa für notwendig erachte. Der Umstand aber, daß das Trauerspiel »Ottokars Glück und Ende« nur mit einigen, jedoch unbedeutenden und von dem Originaltext wenig verschiedenen Abänderungen für das Hoftheater nächst der Burg zugelassen wurde, könne kein ausschließliches Privilegium zur Aufführung für das Hoftheater begründen.

28. Februar 1825. »Der Glockenspieler, oder Der Turm im Walde«, Romantisches Schauspiel in drei Aufzügen mit Gesang, Tänzen und Tableaux. Dieses mit Absurditäten und Gräuelszenen angefüllte Schauspiel, das zugleich auch der moralischen Anforderung nicht entspricht, wird als zur Aufführung nicht geeignet erklärt.

4. März 1825. Hauptmann Pannasch bittet, ihm die Erlaubnis zu erteilen, sein Trauerspiel »Die Grafen Montalto« mit jenem tragischen Ausgang drucken lassen zu dürfen, wie er ursprünglich bestand, zur öffentlichen Aufführung im Burgtheater aber nicht zugelassen wurde.

18. März 1825. Auf Ersuchen des Gouverneurs Freiherrn von Hingenau in Linz, das von dem Theaterdirektor Pellet behufs Aufführungsbewilligung vorgelegte Exemplar des Trauerspiels »König Ottokars Glück und Ende« von der Wiener Theaterzensur nach den von ihr verfügten Abänderungen berichtigen zu lassen, sendet Graf Sedlnitzky das übermittelte Exemplar mit dem Bemerken zurück, daß darin zwar die Abänderungen, unter welchen das Stück zur Aufführung zugelassen werden könne, gehörigen Ortes angedeutet seien, daß es aber dem Zensor in Linz unbenommen bleibe, mit Berücksichtigung der Lokalverhältnisse in diesem Trauerspiele, die etwa sonst noch rätlichen Veränderungen zu treffen.

19. März 1825. Das Drama »Der Hund vom Gotthardsberg« von J. Kupelwieser wird, nachdem durch

die Umarbeitung das Gräßliche gemildert und den Anforderungen der Moral entsprochen worden, zur Aufführung zugelassen.

21. März 1825. Kaiser Franz bewilligt dem Direktor des Theaters in der Josefstadt, Karl Friedrich Hensler, während der wegen Bauveränderung notwendigen Schließung seines Theaters, durch vier Wochen Vorstellungen im Kärntnertortheater gegen dieselben Preise wie im Josefstädter Theater zu geben.

23. März 1825. Polizeidirektor Persa berichtet über Palffys Gesuch, im Theater a. d. Wien Opernvorstellungen in fremden Sprachen geben zu dürfen, sowie um Überlassung des Kärntnertortheaters nach Ablauf des Pachtkontraktes mit Barbaja. So sehr Palffys Anstrengung besonders in früherer Zeit anzuerkennen und auch zu wünschen sei, daß dieses schöne Theater nicht in gänzlichen Verfall gerate, so könne doch nicht auf Gewährung eingeraten werden. Palffys Kredit sei geschwächt, den Mitgliedern des Theaters seit fünf Monaten keine Gage bezahlt worden, nach grundbücherlichem Ausweise haften in Satzposten über 254.000 fl. K. M. und an 65.000 fl. W. W.; auch seien viele Prozesse anhängig. Die Aufführung von Opern in fremder Sprache könnte nur insolange bewilligt werden, als das Kärntnertortheater verschlossen bleibt.

In einem Vortrage an den Kaiser berichtet Sedlnitzky am 26. März: Die Vermögensumstände Palffys seien so geartet, daß der Ausbruch einer Krida bevorstehe. Auf Überlassung des Kärntnertortheaters könne nicht eingeraten werden, da schon in früherer Zeit, als Palffy beide Hoftheater unter günstigen Verhältnissen in Pacht hatte, das Ärar bedeutend geschädigt und genötigt worden sei, die Hoftheater vor dem Ende des Pachttermins zu übernehmen.

Am 4. April überreichte Palffy ein Majestätsgesuch, womit er um baldige Entscheidung und um die Bewilligung bat, das Theater a. d. Wien ausspielen zu dürfen.

21. April 1825. Graf Palffy ersucht den Präsidenten Grafen Sedlnitzky, vom Kaiser die Bewilligung zum Ausspielen des Theaters a. d. Wien zu erwirken. Ungeachtet er aus seinem Privatvermögen alle möglichen Opfer gebracht, könne seit fünf Monaten das Theaterpersonal nicht bezahlt werden. Durch das Verbot der Kinderballette und der biblischen Dramen, die beide dem Theater viele Hunderttausende getragen haben, sowie auch durch das Engagement so vieler Mitglieder an das Burgtheater,

dann durch den Verfall der deutschen Oper infolge des Kontraktes mit Barbaja, und da auch die Bitte, im Theater an der Wien Ballette oder im Kärntnertortheater Vorstellungen geben zu dürfen, ohne Entschließung geblieben sei, stehe das Theater a. d. Wien auf dem Punkte, ohne Rettung gänzlich zugrunde gerichtet zu werden.

Im August wurde Palffy verständigt, daß die Ausspielung des Theaters nicht bewilligt werde.

1. Mai 1825. Ein Geheimagent meldet: »Castelli hat in der Abendzeitung eine kurze Beurteilung von ‚Ottokar' eingeschickt, welche die hiesige Zensur passiert hat, aber einen Ausfall auf den Herrn von Bretfeld enthält, den er für die Ursache des früheren Verbotes erachtet. Es ist ein Wortspiel mit dem Brett der Bühne und dem Felde der Ästhetik. Das sehe ganz unschuldig aus. Nach erfolgter Zensur seien aber die Worte Brett und Feld unterstrichen worden.«

22. Mai 1825. Graf Palffy zeigt der Polizeihofstelle an, daß er das Theater a. d. Wien vom 1. Juni an schließen werde. Durch den Abgang mehrerer beliebter Mitglieder sei es um so schwieriger, solche Vorstellungen zu geben, wodurch das Publikum angezogen werden könnte, da es nicht möglich sei, mit auswärtigen Theatern zu wetteifern, wo Sängern, die in Wien nur als mittelmäßig angesehen wurden, ein jährliches Gehalt von 4000—8000 Thalern bezahlt werde. Bei dem herrschenden allgemeinen Geldmangel sei in den Sommermonaten ein größeres Defizit unvermeidlich. Zur Befriedigung des Publikums, dem die Schließung des schönsten Theaters von Wien nicht gleichgültig sein könne, sowie auch zu seiner eigenen Rettung hoffe er, einen Käufer oder Pächter zu finden, wodurch es möglich werden könne, dieses Theater einem glücklicheren Lose zuzuführen.

Am 30. Mai wird Palffy gestattet, das Theater vom 1. Juni bis Ende August zu schließen.

24. Mai 1825. »Der Vampyr«, Ein Volksmärchen in drei Aufzügen mit einem Prolog, nach einem französischen Drama bearbeitet von Josef Ritter von Seyfried, wird, weil es den Aberglauben befördert und zu gräßlich ist, zur Aufführung nicht zugelassen.

23. Juni 1825. Ferdinand Graf Palffy legt dem Kaiser die Ursachen seiner Schuldlosigkeit an dem Verfall des

Theaters a. d. Wien und seiner eigenen hilfsbedürftigen Lage vor und bittet zugleich mit der Verzichtleistung auf die eigene Leitung des Theaters a. d. Wien, dieses in Verbindung mit der bereits bewilligten Güterlotterie ausspielen zu dürfen. »Es wäre unmöglich,« — führt Palffy aus — »daß Eure Majestät eben mich, der ich meine ganze Lebenszeit ausschließend dem Besten meiner Nebenmenschen gewidmet habe, mit solcher Gleichgültigkeit und Nichtachtung der dringendsten und gewiß gründlichen Vorstellungen behandeln sollten, daß ich einem so hohen Grade von unverdientem Unglück überlassen werden könnte, wenn nicht irrige Voraussetzungen oder ein unglückliches Mißverständnis zugrunde liegen würde ... Ich will mich nur auf dasjenige beschränken, was mir früher als Hoftheaterdirektor und nun seit mehreren Jahren als Eigentümer des Theaters a. d. Wien zur Last gelegt wird, und erlaube mir nun also die Hauptvorwürfe zu erörtern: Vom Jahre 1806 angefangen in der damaligen Theaterunternehmungsgesellschaft, welche, nach dem Wunsche Eurer Majestät und auf die durch den Minister Grafen Karl Zichy deshalb gepflogenen Unterhandlungen, ohne alle ärarische Beihilfe die Verwaltung der Hoftheater übernahm, mußte ich durch mehrere Jahre den großen Verlust ohne Widerrede aus eigenem bestreiten. Im Jahre 1811 übernahm bekanntlich ich allein auf den mir durch den Grafen Sickingen und Fürsten Metternich vorgetragenen ausdrücklichen Wunsch Eurer Majestät die Anteile der übrigen Aktionäre, da mir versprochen wurde, die Hoftheater in Ärarialregie zurückzunehmen und mir dieselben als Hofdienst zu übergeben, wie auch, daß ich in meiner Anstellung nicht zurückgesetzt werden solle. Der große Verlust, den die allgemein bekannten ungünstigen Geldverhältnisse und vorzüglich das Finanzpatent herbeiführten, sowie der nicht zu ersetzende Nachteil, welchen ich dabei durch die ungeachtet meiner Kenntnisse und Dienstjahre und meines Eifers für das allgemeine erlitt, machen mein Unglück und die billige Rücksicht, mir zu helfen, um so evidenter. Im Jahre 1814 mußte ich, um nicht mit dem Theater an der Wien allein gänzlich zugrunde zu gehen, ohne große Aufzahlung von seiten der Staatsverwaltung neuerdings die beiden Hoftheater übernehmen. Daß ich damals einen sehr besonnenen und erschöpfenden Plan ausarbeitete, ist ebenso allgemein bekannt, wie auch daß dessenungeachtet die durch das plötzliche Fallen des Kurses im Staate so übel gewordenen Geldverhältnisse auf meine Unternehmung den nachteiligsten Einfluß hatten und mich

als Theaterunternehmer in die größte Not stürzen mußten. Die Summen, welche vom Jahre 1814 bis nach der Zurückgabe des Hoftheaterpachtkontraktes im Jahre 1817 nach unzähligen vergeblichen Bitten, Vorstellungen, Martern und Qualen bewilligt wurden, entweder als Teuerungsbeitrag oder als Entschädigungen für bei festlichen Veranlassungen genommene Logen und Sitze und für die nach dem Todesfalle der Kaiserin Ludovika erfolgte ungewöhnlich lange Sperrung beider Hoftheater, waren bloß schwache Hilfsmittel, um in dieser bedrängten Zeit die Theater wenigstens offenhalten zu können. Die einzige Hilfe, die mir eigentlich zuteil geworden ist, wofür ich auch stets dankbar bleibe, erfolgte im Jahre 1819 durch die Bewilligung zur Ausspielung des Theaters a. d. Wien.

Das Ärarium erhielt durch diese Ausspielung 550.000 fl. vollständig zurück, welche dem Baron Braun im Jahre 1804 geliehen worden waren, die aber außerdem wohl nie hätten von ihm bar zurückgezahlt werden können, da er das Unglück hatte, Krida zu machen und bekanntlich dieser Summe auf dem Theater mehr als 300.000 fl. in der Vormerkung vorausgingen; auch mußte ich jene 60.000 fl. zurückbezahlen, welche gegen das Einraten der Behörden, die auf einen Zuschuß angetragen haben, mir nur als Vorschuß gegeben wurden; und endlich, ungeachtet, daß ich in meinem durch den Fürsten Metternich nach Troppau gesendeten alleruntertänigsten Gesuche zur Ausspielung erklärte: nur dann eine vollkommene Hilfe darin finden zu können, wenn mir die Taxe nachgesehen würde, auch durch die nacheinander gefolgten allerhöchsten Entschließungen diese Nachsicht ausgesprochen war, während wegen der denselben beigefügten Klauseln aber Monate vergingen, ehe ich werktätig für die Lotterie handeln konnte: so mußte ich dann dennoch 10.000 fl. an das Ärarium als Taxe bezahlen, nebstdem daß ich durch die lange Verzögerung den größten Schaden erlitt, weil ich verhindert wurde, die Lose zu rechter Zeit ins Ausland zu schicken und dort die physische Möglichkeit eines bedeutenden Absatzes verlorenging, wodurch es auch begreiflich wird, wie bei dem großen Andrang zu dieser Lotterie, welche die erste mit einer Ablösungssumme von 300.000 fl. war, dennoch die ungeheure Anzahl von 60.000 Losen unabgesetzt bleiben konnte, als der Termin der Ziehung da war. Da nun überdies auch der Gewinner des Theaters die Ablösungssumme von 300.000 fl. K. M. dem Besitz des Theaters selbst vorzog, und ich es zurücknehmen mußte: habe ich vielleicht darin gefehlt, alles was früher in dem

Theater von Holz war, zur Sicherung des Theaters selbst und dessen bedeutender Vorräte als auch zum Vorteil für die Nachbarschaft von Stein und daher feuersicher hergestellt zu haben? Habe ich vielleicht darin gefehlt, daß ich ein Pensionsinstitut gründete, welches vielen Familien, Witwen und Waisen eine beruhigende Zukunft gewährt und mit welchem der Zweck, das Theater selbst zu konsolidieren, verknüpft ist? Habe ich darin gefehlt, die in der Ausspielung mitbegriffen gewesenen Häuser in Hernals um einen mäßigen Preis zurückzukaufen und dieselben seitdem mit allen meinen schwachen Kräften, jedoch auch mit ebenso vielem Geschmack als mir nicht zugetrauter Ökonomie in einen Kunstsitz zu gestalten, gleich anerkannt von In- und Ausländern, wohl glaubend, daß dann einer der reichen Großen endlich einmal sich als Käufer finden würde? Oder habe ich darin gefehlt, daß ich mich mit dem verstorbenen Baron Wimmer in einen Gesellschaftsvertrag eingelassen, bei welchem ich dann über 250.000 fl. verloren habe? —

Habe ich bei alledem gefehlt, so geschah es doch nur in der Absicht, um Gutes zu wirken und zugleich mir selbst zu helfen. Um aber zu beweisen, daß mir doch, und zwar leicht zu helfen sei, führe ich nur kurz einige der Vorschläge zur Hilfe an, die ich mir die ehrerbietige Freiheit genommen habe, Eurer Majestät in verschiedenen Perioden vorzulegen, und zwar bat ich 1., mir beide Hoftheater mit einem Betrag von jährlich 80.000 fl. und mit der Erlaubnis zu übergeben, eines der drei großen Theater Wiens nach Willkür sperren zu können; 2. mir das Kärntnertortheater unter welch immer aufgestellter Kontrolle zu übertragen, wo dann Herr Barbaja wie jeder andere Impressar Italiens sich hätte mit mir vereinigen müssen und das Publikum dessen zwar sehr ausgezeichneten Leistungen wenigstens in besserer Jahreszeit und wohlfeiler gehabt hätte; dann als nach so vielen Opfern im allgemeinen und Verlust bei den Theatern dennoch mit Herrn Barbaja abgeschlossen werden sollte, bat ich 3. mir den gleichen Zuschuß wie Barbaja vom Staate zu bewilligen, wogegen ich das Theater a. d. Wien unentgeltlich an das Ärarium überlassen und mich selbst mit Barbaja abgefunden hätte, oder 4. bei gänzlicher Sperrung des Kärntnertortheaters, mir für das Theater a. d. Wien die Aufführung von Balletten und Opern in fremder Sprache zu bewilligen. Endlich 5. bat ich um die abermalige Erlaubnis zur Ausspielung des Theaters a. d. Wien, als noch einzigem Rettungsmittel, jedoch auch mit solchen Modifikationen, daß in

Verbindung mit der bereits bewilligten Güterlotterie der Name des Theaters nicht einmal zu erscheinen hätte und ich die eigene Leitung desselben auf keinen Fall mehr zu übernehmen mich mittels Revers verbindlich mache.

Um nun auch zu beweisen, daß der Verfall des Theaters a. d. Wien unausweichlich, ohne meine Schuld eintreten mußte, würde ich, wenn ich diesfalls alles anführen wollte, was mich freisprechen könnte, wohl zu weitläufig werden; ich erlaube mir daher nur einiges zu beweisen. Der erste nachteilige Einfluß auf die pekuniären Verhältnisse des Theaters a. d. Wien ward durch das polizeiliche Verbot der beim Publikum so beliebten Kinderballette herbeigeführt. Bald darauf erhielt dieses Theater gleich einen zweiten Stoß durch das Verbot aller Melodramen mit biblischen Sujets, die demselben Hunderttausende und allen Theatern Europas sehr große Summen eingetragen haben und noch eintragen. Nicht minder wurde das Theater in seinen Kräften dadurch ganz gelähmt, daß dessen beliebteste Künstler von dem k. k. Hoftheater durch Überzahlen debauchiert wurden; ja sogar die mit Mühe und Kosten gebildeten Anfänger von einigem Talent konnten von dieser Entführung nicht gerettet werden, wodurch nicht nur allein der Verlust der Künstler selbst, sondern das ganz gestörte Repertoir zugleich großen Schaden herbeiführen mußten. So wie diese und viele andere Hindernisse die Leitung des Theaters a. d. Wien erschwerten, so mußte ich um so mehr bei dem Erscheinen Barbajas, dessen kolossale Macht mit 140.000 fl. K. M. jährlichen Zuschusses ab aerario unterstützt wurde, ganz mit meinem Theater unterdrückt zu werden fürchten und daher noch froh sein, mich à tout prix mit ihm vereinigen zu können. Da er das Theater a. d. Wien aber ganz fallen ließ und im Kärntnertortheater durch zu hohes Abonnement die Abonnenten beleidigte, war ich wieder gezwungen, mich zu trennen.

Auf meine Bitte, im Kärtnertortheater Vorstellungen geben zu dürfen, erhielt ich nicht einmal Bescheid; dem Josefstädter Unternehmer Hensler aber wurde erlaubt, zu den für die andern Theater nachteiligen, wohlfeilen Preisen mit seiner Truppe zu spielen. Mein Verlust beträgt daher aus allen diesen Gründen in dem letzten Jahre allein 70.000 fl. K. M. und zwang mich, mein Theater zu schließen. Ich bin weit entfernt, durch diese meine Vorstellung über irgend jemand klagen zu wollen, ich habe keinen anderen Zweck, als zu beweisen, daß mein und das Unglück des Theaters nicht durch meine Schuld, meinen Leichtsinn oder meine Sorglosigkeit, sondern bloß durch das Zusammenwirken so vieler

Unglücksfälle und Verfolgungen herbeigeführt wurden, welche seit dem Jahre 1809 auf mich einstürmten.

Ich behaupte, mir zu helfen sei eine Gewissenssache, und zwar um so mehr, als dadurch dem Staat kein Nachteil erwächst. Nachdem unter der Oberleitung des Finanzministeriums die beiden Hoftheater jährlich 800.000 bis 900.000 fl. K. M. kosteten; dann dem Barbaja für das Kärntnertortheater allein durch drei Jahre 140.000 fl. K. M. jährlich gegeben wurden und jetzt ein Zuschuß von 50.000 fl. K. M. für das k. k. Hofburgtheater von Eurer Majestät selbst als gering erachtet wird, so ist durch die letztere Voraussetzung gewiß außer Zweifel, daß auch ein gleicher Betrag für das zu Opern und Balletten bestimmte, weit kostspieligere Kärntnertortheater das geringste sein könne und daher zur Führung beider Hoftheater eine Aufzahlung von mindestens 100.000 fl. K. M. zu jeder Zeit erforderlich sein müsse.

Vor jedem Richter der Welt wird es als Wahrheit erscheinen, daß durch die Jahre 1807 bis 1817, welche für die Theaterführung am ungünstigsten waren, teils von mir und meinen Gesellschaftern, teils von mir allein durch diese zehn Jahre eben auch wenigstens diese 100.000 fl. K. M. jährlich, im ganzen also eine Million Konventionsmünze zugesetzt wurden, und was nach dem Kurs weniger als diese Summe ab aerario beigetragen wurde, daher effektiv ein reeller Verlust sein mußte.

10. Juli 1825. Dem Kaiser wird berichtet, Franz von Holbein habe um unentgeltliche Überlassung des Hoftheaters nächst dem Kärntnertor angesucht und sich gegen Zusicherung der halbjährig im vorhinein zu leistenden Vergütung für die Hoflogen und Freibillete erboten, eine große deutsche Oper, nach Umständen mit Ballettstücken ausgeschmückt, komisches Singspiel und Pantomimen darzustellen, im Laufe des ersten Jahres wöchentlich vier Vorstellungen zu geben, in der Folge aber die Bühne täglich zu eröffnen; er habe sich auch bereit erklärt, jedem von den Behörden zu wählenden Unternehmer italienischer Oper und großer Ballette durch vier Monate jedes Jahres das Theater mit allem Zubehör gegen die einzige Entschädigung zu überlassen, daß die von dem Hofe für Logen und Freibillete zu leistende Vergütung für diese Zeit ganz auf das Theater a. d. Wien übertragen würde, welches er gleichzeitig in Pacht zu nehmen beabsichtige. Es sei Holbein bedeutet worden, daß eine Übertragung der Pauschalsumme auf das Theater a. d. Wien nicht stattfinden könne, worauf er von dieser Forderung abge-

gangen sei, aber seine Erklärung wegen Überlassung des Hoftheaters an einen Unternehmer italienischer Opern auf die Zeit von vier Monaten zurückgenommen habe.

24. Juli 1825. Die Polizeioberdirektion, aufgefordert, die Theaterunternehmer in der Umgebung Wiens namhaft zu machen, berichtet, daß in dem früher Herrn Malanotti, gegenwärtig dem strelitzischen Ministerresidenden Franz Ditterich von und zu Erbmannsthal gehörigen Theater zu Hietzing unter der Direktion des Josef Bratosch sowohl rezitierende als auch Gesangsstücke aufgeführt werden. Auch in Nußdorf werden theatralische Vorstellungen von dem Unternehmer Vinzenz Brandenberg veranstaltet. Vor ihm habe daselbst vom 15. Februar bis 31. Mai die Truppe des Josef Pilz gespielt.

17. August 1825. Hoftheaterdirektor Moriz Graf Dietrichstein ersucht um Zulassung des Lustspieles »Die beiden Britten«, dessen Aufführung nicht gestattet wurde, »weil die Neigung des Lord Damby und des Kaufmannes John Pearce, sich in die Themse zu stürzen, eine Ermunterung zum Selbstmorde sei«. Da die Neigung von der komischen Seite dargestellt werde, daher statt zur Ermunterung als Ironie und belehrende Moral wirke; da ferner Lustspiele ähnlichen Stoffes, wie »Jacques Spleen, oder Wohl gut, daß ich mich gestern nicht erschossen habe«, dann: »Der schwarze Mann« und noch andere Stücke sich auf dem Repertoire des Hoftheaters befinden, die alle ohne das mindeste Bedenken und mit Erfolg aufgeführt wurden, und »Die beiden Britten« allerorten in Deutschland wie auch in Frankreich häufig und mit allgemeinem Beifall gegeben werden.

Am 31. August genehmigte die Zensurhofstelle die Aufführung, nachdem die Schlußszene abgeändert wurde.

6. September 1825. Auf eine Zuschrift des Hofrates der ungarischen Hofkanzlei Josef Grafen Esterhazy, mit der Anfrage, ob es bekannt sei, daß er das anläßlich der Krönungsfeierlichkeiten zur Aufführung bestimmte Stück von Meisl: »Gisela von Bayern, erste Königin der Magyaren«, gelesen und gefunden habe, daß die Königin in ihren Gesprächen sich zu sehr für die Religion ausspreche und, was gegen das Heidentum gesagt werde, von den Protestanten auf sich bezogen werden dürfte, weil man sich bei Gelegenheitsstücken immer nicht die damaligen, sondern die gegenwärtigen Personen vorstelle, erwidert Graf Sedlnitzky, daß der Kaiser nicht nur

die Genehmigung zur Aufführung erteilt, sondern auch bewilligt habe, daß die Hofschauspielerin Müller und der Hofschauspieler Anschütz die Hauptrollen darstellen. Übrigens sei es Esterhazys Ermessen überlassen, zu streichen und abzuändern, was er für nötig erachte.

27. September 1825. Die Polizeioberdirektion berichtet über das Gesuch des Hyacinth Brice, Sängers der kaiserlichen Oper in Petersburg, einige musikalisch-dramatische Abende in französischer Sprache gegen Subskription, ohne öffentliche Ankündigung oder Verkauf von Eintrittskarten geben zu dürfen. Der Bittsteller habe bereits 1819 im Theater a. d. Wien ähnliche Vorstellungen gegeben. Jetzt verwende sich der französische Gesandtschaftssekretär Schwebel für ihn. Die Piecen, welche Brice mit Hilfe einiger hiesiger Schauspieler, z. B. La Roche, hier geben wolle, sollen an den Höfen in Petersburg und Berlin gefallen haben. Die Polizei habe gegen die Familie Brice in individueller Beziehung nichts einzuwenden, dem Vorhaben aber, Vorstellungen in französischer Sprache zu geben, stehe das Dekret vom 19. August 1819 entgegen. Auch sei bisher streng darauf gesehen worden, daß keine Art von Spektakel während jener Stunden gegeben werde, welche den Vorstellungen der hiesigen Theater gewidmet sind. Da aber die Vorstellungen ohne öffentliche Ankündigung erfolgen sollen und die französische Gesandtschaft sich dafür verwende, so werde der Gegenstand der Polizeihofstelle zur Entscheidung übergeben.

Die Polizeihofstelle entschied (30. September 1825), daß zufolge der kaiserlichen Entschließung vom 18. August 1819 dem Gesuche um so weniger willfahrt werden könne, als die beabsichtigte Unternehmung den Rechten und Privilegien der hiesigen Theater zuwiderlaufe.

Im Dezember wiederholte Brice seine Bitte und führte zu deren Unterstützung an, daß durch sein Unternehmen die Theater Wiens nicht beeinträchtigt werden, weil seine Vorstellungen nicht öffentlich und nie vor 9 Uhr abends stattfinden würden. Die Polizeioberdirektion befürwortete diese neuerliche Bitte (10. Dezember), da dieses Unternehmen ein privates sei und nur auf die höheren Stände gerechnet werden könne. Brice habe schon zu wiederholten Malen durch seine Vorstellungen bei dem französischen Botschafter den Beifall des hohen Adels errungen.

Am 6. Februar 1826 teilte Graf Sedlnitzky der Polizeioberdirektion mit, daß Hyacinth Brice gebeten habe, anstatt der im gegenwärtigen Winter beabsichtigt gewesenen dreißig französi-

schen Vorstellungen, die im Josefstädter Theater infolge einer besonderen Subskription gegeben werden sollten, im November 1826 bis 15. Mai 1827 fünfzig musikalisch-theatralische Vorstellungen gegen Subskription in einem hiesigen Privatlokal nach 9 Uhr abends geben zu dürfen.

Am 12. Februar 1826 berichtete die Polizeioberdirektion, daß Brice für diese musikalisch-dramatischen Abendunterhaltungen den Saal »zum römischen Kaiser« auf der Freiung auf sechs Wochen gemietet habe und seinen Zyklus am 21. mit: »L'actrice en voyage« und »Le mariage de beaufiis« zu eröffnen gedenke. Da Brice seinem Unternehmen im nächsten Winter noch eine größere Ausdehnung zu geben gedenke, so dürfte es geschehen, daß Wien sich ganz unvermutet im Besitze einer kleinen französischen Operngesellschaft befinden würde. Abgesehen davon, daß der größere Teil des Wiener Publikums diesem Unternehmen keine besondere Teilnahme schenken dürfte, würde es, da es den ganzen Winter hindurch dauern sollte, von den Theatern auf jede mögliche Weise angefochten werden. Wäre gegenwärtig in Ermanglung einer Oper Brices Anwesenheit auch erwünscht, so falle diese Ursache jedoch bis zum kommenden Winter weg, da das Kärntnertortheater bis dahin wieder verpachtet sein werde.

31. Oktober 1825. Die Lokalposse »Die Köchinnen in München« von Carl wird zur Aufführung nicht zugelassen, weil dieses Stück statt eines Sittenspiegels vielmehr eine Schule ist, um brave oder noch nicht ganz verdorbene Dienstboten in Liebesintrigen, Kniffen, Ränken, Betrügereien und im unverschämten Benehmen gegen die Diensthälter zu unterrichten und selbe zu ähnlichen Handlungen um so mehr aufzumuntern, als am Ende der sträfliche Übermut des Gesindes noch triumphierend dargestellt wird.

1. November 1825. »Pygmalion, oder Die Prüfung der Musen«, Parodie in drei Aufzügen von Gewey, wird wegen der anstößigen Szene, worin der Ritus des Sakraments der Ehe parodiert wird, und wegen sonstiger Derbheiten zur Wiederaufführung nicht zugelassen.

14. November 1825. »Die Abendglocke zu Waldenstein«, Dramatisches Gemälde in vier Aufzügen mit einem Vorspiel, betitelt »Der schuldlose Mörder«, vom Grafen v. Lanius, wird, weil dieses schaudererregende Stück nichts als Mord, Mordanschläge und Befriedigung niedriger Rachsucht behandelt, zur Aufführung nicht zugelassen.

16. November 1825. »Herr Spirus, oder Der beschämte Eheprokurator«, Posse in einem Aufzug von Korntheuer. Dieses Stück, unter dem Titel »Die Müllerin und der Rauchfangkehrer« bereits unterm 8. November 1823 verboten, wird zur Aufführung nicht zugelassen.

29. November 1825. Josefine Scheidlin, geborne Hensler, zeigt an, daß zufolge des zwischen Hensler und Karl Mayer geschlossenen Pachtvertrages die Leitung des Josefstädter Theaters auf sie übergehe. Der literarische Teil dieser Bühne soll den Schauspielern Matthäus Fischer und Friedrich Hopp, das ökonomische Fach dem Regisseur Kreß, das musikalische dem Kapellmeister Gläser übertragen werden. Die Polizei berichtet über Fischer, daß er die Szenierung der Stücke wohl verstehe und schon unter Hensler den ersten Rang in der Schauspielergesellschaft eingenommen habe; Kreß sei ein tüchtiger Ökonom, Gläser rühmlich bekannt und Hopp zur Beurteilung der Stücke befähigt.
Am 14. Jänner 1826 bewilligte die n.-ö. Regierung der Josefa von Scheidlin, das Josefstädter Theater bis 10. Mai 1832 unter dem Titel »Direktion der Henslerschen Erben« zu führen.

24. Dezember 1825. »Enrico und Bianca«, Schauspiel in fünf Aufzügen. Die sichtbare Herrschsucht Enricos, sein Streben nach gänzlicher Unabhängigkeit, die er nur auf dem Throne zu finden hofft, seine Freude über den Tod seines Vorgängers, seine grenzenlose Wut über die Testamentsklausel, die ihm einen lästigen Zwang auferlegt, das betrügerische Versprechen, welches er öffentlich leistet, die Behandlung seines Kanzlers, sein Verhältnis zur Tochter seines Dieners und endlich das Benehmen des Marchese Ponti gegen seinen Fürsten, dann die Spaltung des Volkes in zwei Parteien sind dermalen gefährliche Gegenstände theatralischer Darstellung, daher die Aufführung nicht zugelassen wird.

25. Dezember 1825. Der Kaiser gestattet eine Taxe für Ausfertigung der Aufenthaltsbewilligung in Wien, jedoch nur für Fremde, eine solche für Vidierung der Pässe in das Ausland für Personen, die nicht wegen Geschäften, sondern ihres Vergnügens wegen reisen, ferner die Abnahme eines Beitrages für die außer der Faschingszeit stattfindenden Tanzmusiken, eines Beitrages von den Kaffeesiedern in der Stadt und in den Vorstädten für die Erlaubnis, während des Faschings an Balltagen die ganze Nacht offen zu halten, dann eine Ge-

bühr für die Bewilligung von Serenaden und eine Bewilligungstaxe für gymnastische Vorstellungen aller Art. Die Einnahme aller dieser Quellen habe in den Lokalpolizeifonds zu fließen und zur Deckung des Defizits des Kärntnertortheaters zu dienen.

1826.

5. Jänner 1826. Graf Sedlnitzky eröffnet der ungarischen Hofkanzlei, daß der Gegenstand und Inhalt der Posse „Unser Verkehr« nur dazu diene, um gegen eine Klasse der Staatsbewohner Gehässigkeit zu erregen, die leicht zu einem solchen Grade gesteigert werden könnte, daß hieraus schädliche Reibungen und selbst — wie es im Auslande der Fall gewesen — tumultuarische Auftritte zu besorgen sein dürften. Das sowohl in religiöser wie moralischer Beziehung anstößige Stück sei in den österreichischen Provinzen längst verboten.

8. Februar 1826. Graf Czernin teilt dem Grafen Sedlnitzky mit, der Kaiser habe ihm das von der Hofschauspielerin Weissenthurn verfaßte Schauspiel »Pauline« mit dem Bedeuten zugesendet, es unterliege keinem Anstande, daß dasselbe nach dem Manuskripte aufgeführt werden dürfe.

Sedlnitzky erwiderte hierauf (10. Februar 1826), er ersuche, bei dem Umstande, als der obersten Polizei- und Zensurhofstelle die Leitung und Kontrolle der Zensur sowohl vor als während der Aufführung der auf dem Burgtheater zu gebenden Stücke obliege und von dieser Pflicht, insolange nicht der Kaiser etwas anderes bestimme, nicht losgezählt werden könne, zu verfügen, daß die Hoftheaterdirektion das Manuskript dieses Schauspieles vorlege, damit das Vorschriftsmäßige darüber veranlaßt werde.

18. Februar 1826. Zwischen dem Grafen Josef von Sedlnitzky als bestelltem Hofkommissär und dem Bevollmächtigten Barbajas, Louis Antoine Duport, wird ein Vertrag geschlossen, nach welchem Dominik Barbaja die Pachtung des Kärntnertortheaters auf drei Jahre (April 1826 bis April 1829) übernimmt. Der Pächter verpflichtet sich, das Theater das ganze Jahr offen zu halten und täglich entweder eine deutsche oder italienische Oper, dann Ballette oder Divertissements, mit Ausnahme von Kinderballetten zu geben, er behält sich aber das Recht vor, zu verschiedenen Zeiten Vaudevilles und Opern in französischer Sprache

aufzuführen. Barbaja verpflichtet sich auch, jährlich 50 den ganzen Abend ausfüllende große italienische Opern zu geben. Wolle er mit dem Unternehmer eines Vorstadttheaters in Gesellschaft treten oder eines dieser Theater kaufen, soll ihm das Privilegium zur Aufführung italienischer und französischer Opern sowie von Vaudevilles und Balletten auf jenes Theater für die Dauer seines Kontraktes ausgedehnt werden. Dagegen soll während dieser Zeit weder im Burgtheater noch in einem anderen in der Stadt befindlichen oder etwa neu entstehenden Theater etwas anderes als rezitierendes Schauspiel und in keinem der hiesigen Vorstadttheater ohne Barbajas Einwilligung italienische Opern, Ballette und Divertissements mit Tanz gegeben werden. Doch habe es diesfalls im Theater in der Josefstadt bei dem bisherigen Privilegium des jetzigen Eigentümers zu verbleiben. Der Pächter verpflichtet sich, für die Wohltätigkeitsanstalten jährlich eine Vorstellung zu geben und dem Hofe sieben Logen sowie hundert Freibillets unentgeltlich zu überlassen. Dem Pächter werden die Redoutensäle mit der Beschränkung eingeräumt, außer der Faschingszeit keine Bälle zu geben. Andere Abendunterhaltungen dürfen nicht zur Theaterzeit stattfinden. Dem Hofe sind zu den maskierten Bällen während der Faschingszeit 200 Freibillets unentgeltlich zu überlassen.

Der Pächter übernimmt von dem Personal des Kärntnertortheaters: Kapellmeister Weigl mit einer Jahresgage von 2000 fl. W. W., die Sängerin Grünbaum mit 2500 fl. W. W., die Sängerin Waldmüller mit 2000 fl. W. W., den Sänger Mayer mit 1200 fl. W. W. Zur Sicherstellung der Verbindlichkeiten leistet Barbaja eine Kaution von 30.000 fl. K. M. Dem Pächter wird eine jährliche Dotation von 55.000 fl. K. M. aus dem Staatsschatz zugesichert und ihm überlassen, die von den Logenabonnenten subskribierten jährlichen Beiträge von 40.000 fl. K. M. von jedem einzelnen zu erheben.

25. Februar 1826. Die Polizeioberdirektion berichtet über das Gesuch des Grafen Palffy, das Theater a. d. Wien abermals ausspielen zu dürfen: »Es ist bekannt, daß Graf Palffy durch die 1819 erteilte Begünstigung, das Theater an der Wien auszuspielen, vollkommen rangiert wurde, daß alle Passiven, welche damals auf dem Theater und auf der Realität in Hernals hafteten, gänzlich getilgt und ihm das Theater, als er selbes dem Gewinner ablöste, nicht nur frei von allen lästigen Vormerkungen, sondern noch mit einem bedeutenden Überschuß an barem Gelde übergeben wurde. Auch hat der Gewinner des

Theaters, Mayer, die Summe von 80.000 Gulden dem Grafen gegen Versicherung und landesübliche Zinsen überlassen, so daß dieser damals über einen baren Fonds von beiläufig 200.000 bis 300.000 fl K. M. zu disponieren hatte. Man kann allerdings annehmen, daß dieses Kapital hinreichend gewesen wäre, den Herrn Grafen vor Mangel zu schützen, wenn er damit hausgehalten und sich darauf beschränkt hätte, ein tüchtiger Direktor seines Theaters zu sein, aber so vortrefflich auch seine Absichten mit dem Umbau desselben (welcher so übereilt betrieben wurde, daß nach drei Jahren ein Teil der Dippelbäume einstürzte) gewesen sein mochten; so gemeinnützig auch sein reger Anteil an der Unternehmung der Holzverkleinerungsanstalt (Phorus), an der Dampfschiffahrtsgesellschaft, an der Emporbringung seines lithographischen Instituts erscheint; so ökonomisch er auch die prachtvolle Ausstattung seines Landsitzes in Hernals bewerkstelligt haben mag, welches er mit Kunstwerken und Maschinerien aller Art, mit den kostspieligsten exotischen Gewächsen und Vögeln, mit den geschmackvollsten Einrichtungen und Attributen des Luxus bereicherte und, wie er selbst sagt, in einen Kunstsitz umgewandelt hat, so ist doch nicht zu verkennen, daß so vielerlei heterogene Unternehmungen auf einmal seine finanziellen Kräfte bei weitem übersteigen und nebstdem noch den Nachteil mit sich führen mußten, daß er der Hauptquelle seiner Existenz, dem Theater, dessen ersprießliche Leitung unbezweifelt die volle Tätigkeit eines Mannes in Anspruch nimmt, nicht die erforderliche Aufmerksamkeit widmen konnte. Wahr ist es, daß Graf Palffy nach Zertrümmerung des ersten Pensionsinstituts ein zweites gegründet und es mit 20.000 fl. W. W. großmütig dotiert hat; allein diese Summe scheint nicht bar zugezählt worden zu sein: denn sie ist noch auf dem Theater vorgemerkt und bisher bloß verzinst worden. Seine Verbindung mit Baron Wimmer und der daraus für ihn angeblich entsprungene Verlust kann gleichfalls nur die Folge einer nicht eben gründlich berechneten und unglücklich ausgefallenen Spekulation sein. Die finanziellen Verhältnisse des Grafen waren damals zerrüttet, sein Kredit gesunken und die Meinung des Publikums von seinen Unternehmungen derart ungünstig, daß er in dieser Lage wohl schwerlich imstande gewesen sein würde, mit großen Kosten verbundene Pläne zu realisieren, im Falle wirklicher Ausführung aber höchst wahrscheinlich seine Rechnung nicht gefunden haben würde. Wenn auch zugegeben wird, daß die Einstellung der Kinderballette und der biblischen Dramen dem Theater a. d. Wien

anfänglich zum Nachteil gereichten, so ist es anderseits nicht minder wahrscheinlich, daß eben diese überbietenden Kinderballette den Ruin des Theaters selbst nicht hindern konnten, indem sie den Geschmack an einfachere und gediegenere Darstellungen Eintrag taten und das Publikum verwöhnten.

Die gegenwärtige Direktion der Gastvorstellungen des bayrischen Hofschauspielers Carl liefert den Beweis, daß man auch mit geringeren Hilfsmitteln das Theater a. d. Wien aufrechterhalten und seine Rechnung dabei finden kann. Ebensowenig kann die Entäußerung der angeblich vom Hofburgtheater abwendig gemachten Mitglieder zur Entschuldigung des Verfalles der Bühne an der Wien dienen, indem diese Schauspieler teils freiwillig nach Ausgang ihrer Kontrakte einem besseren Lose entgegengingen, teils vom Grafen selbst, obschon sie noch durch Verträge an ihn gebunden waren, entlassen wurden, auch wohl leicht durch andere hätten ersetzt werden können und zum Teile auch wirklich ersetzt worden sind. Daß Graf Palffy mit Barbaja in Verbindung trat und durch die Art dieser Verbindung sein Theater der Unterdrückung preisgab, scheint allerdings ein Fehler zu sein, aber ein noch bedeutenderer Nachteil dürfte aus der Trennung von Barbaja erwachsen sein, da dieser mit seinem Gelde das Theater a. d. Wien bis dahin unterstützt hatte.

Die Hauptursachen des gänzlichen Verfalls seines Theaters und des für ihn daraus entsprungenen Geldverlustes hat also Graf Palffy nicht sowohl in äußeren Veranlassungen als vielmehr in sich selbst und in der mangelhaften Führung des Theaters zu suchen. Wenn auch einerseits nicht in Abrede gestellt werden kann, daß Graf Palffy in Banketten, in Bauten, in Anschaffungen, in Unterhaltung einer zahlreichen Dienerschaft und Equipage und in der ihm eigenen Weise sich mit Spekulationen zu beschäftigen, während die angefangenen Unternehmungen zurückblieben, große Summen verausgabte, so gebührt ihm anderseits auch das Zeugnis, daß er sich stets bereit gezeigt, Künste und Wissenschaften zu fördern, sich für alles Schöne, Gute und Gemeinnützige mit Wort und Tat zu interessieren, Bedrängte zu unterstützen und überhaupt alle Vorzüge des Herzens zu entwickeln, die einem wahren Edelmanne nie ermangeln sollen. Die Mitglieder des Theaters verehrten ihn als ihren Vater und Wohltäter, und nur ihrem Dankgefühle und der Anhänglichkeit an die Person des Grafen kann es zugeschrieben werden, daß sie monatelang die Vorstellungen mit

Anstrengung und Aufopferung fortsetzten, ohne einen Gehalt zu beziehen. Wenn auch ferner die vernachlässigte Oberleitung des Theatergeschäftes und der Geldmangel des Unternehmers als Hauptursachen des Verfalls dieser Bühne angesehen werden müssen, so ist doch nicht zu verkennen, daß auch die Zeitumstände überhaupt dazu beigetragen haben. Während einerseits der Mangel des baren Geldes und das Versiegen der Erwerbsquellen täglich fühlbarer wurden und der arbeitenden Klasse den Genuß des Theaters verkümmerten, gab anderseits die neu entstandene italienische Oper, ausgeführt von einem Vereine der ersten Künstler Italiens, dem Geschmacke des Publikums eine andere Richtung, so daß es an einer mittelmäßigen deutschen Oper kein Vergnügen mehr finden konnte. Die gediegenen Leistungen Barbajas im Fache des Balletts unterdrückten den Erfolg der Pantomimen im Theater a. d. Wien. Das k. k. Hofburgtheater leistete im Drama jeder Gattung das Unübertreffliche, mit diesem kann kein anderes Theater wetteifern; zur Ausführung großer Schaustücke fehlte es an Geld und Kredit; die Schauspieler wurden zuletzt durch das Mißlingen aller ihrer Anstrengungen ganz entmutigt, und bei der daraus entspringenden Lethargie sank diese Bühne, die vor wenig Jahren noch mit beiden Hoftheatern rivalisiert hatte, bis zum Zeitpunkt seiner Sperrung herab. Ob übrigens der Bittsteller durch eine Güterlotterie seine Rechnung finden werde, wie er erwartet, ist eine andere Frage. Diese Lotterien haben sich seit einiger Zeit im In- und Auslande so vervielfältigt, daß das Publikum dadurch gleichsam übersättigt wurde und dermal schon die ausgesuchtesten Reizmittel, der Zauber glänzender Hoffnungen ihre Wirkung verfehlen. Die allerhöchste Bewilligung zur Ausspielung des Theaters dürfte unter den angeführten Modalitäten von den minderen Klassen des Publikums gutmütig aufgenommen werden, den Höheren und mit Glücksgütern gesegneten Ständen aber Gelegenheit geben, ihre Teilnahme an dem Schicksal des Grafen und der Theatermitglieder auf eine minder kostspielige Art zu betätigen und dadurch dem allgemeinen Wunsche zu entsprechen, ein so schönes Theater, das sich durch Eleganz und zweckmäßige innere Einrichtung auszeichnet, nicht ganz erlöschen zu sehen; endlich dürfte auch die Aussicht auf so große Gewinste, welche vielleicht noch von keiner Lotterie angeboten wurden, geeignet sein, Fremde und Einheimische zum Beitritte anzulocken.«

8. März 1826. Die Aufführung der Komödie »Die beiden Eremiten, oder Das Vertrauen« von Delestre-Poirson

und Constant wird mit Rücksicht auf den gleichen Inhalt mit dem verbotenen Lustspiel »Die Beichte« nicht gestattet.

7. April 1826. Josefine von Scheiblin erklärte sich in Erwägung der bedrängten Lage der Mitglieder des Theaters a. d. Wien bereit, die Direktion dieser Bühne während der Sommermonate zu übernehmen.

Graf Sedlnitzky zeigt am 14. Mai dem niederösterreichischen Regierungspräsidenten an, daß gegen die Eröffnung des Theaters a. d. Wien in der Zeit vom 15. Mai bis 15. Juli kein Bedenken bestehe.

10. April 1826. Die Aufführung des Trauerspiels »Der Stern von Sevilla« nach Lope de Vega, bearbeitet von Baron von Zedlitz, wird, da der König als Schwächling gezeichnet und zum Verbrecher gestempelt wird, und er, von Sinnenlust hingerissen, als Besteller zum Morde und als Verführer der Richter erscheint, nicht gestattet.

16. Mai 1826. »Isidor und Olga, oder Die Leibeigenen«, Trauerspiel in fünf Akten von Dr. E. Raupach, wird zur Darstellung mit der Begründung verboten, daß, möge man über das Standesverhältnis immerhin wegsehen wollen, doch das Liebesverhältnis zwischen dem mit einer Leibeigenen außerehelich erzeugten Isidor und der Gräfin Olga, mit Hinblick auf Isidors Geburt, ein beschönigter Skandal bleibe. Ebensowenig sei der religiöse Anstrich, den der Verfasser seiner Heldin Olga gibt, zu billigen.

19. Mai 1826. »Regenda und Wladimir«, Trauerspiel in drei Aufzügen von Therese Artner, wird in religiöser Beziehung zur Aufführung nicht geeignet befunden.

27. Mai 1826. Das Ansuchen der Pachtungsadministration des Kärntnertortheaters, dem Theater in der Leopoldstadt vom 1. Juni an die Aufführung von Balletten und Divertissements zu untersagen, veranlaßt die Polizeioberdirektion, zu berichten, daß durch eine so plötzliche Hemmung eines seit so langer Zeit im Leopoldstädter Theater unangefochten ausgeübten Rechtes das Repertoir dieser Bühne zerstört und deren Existenz bedroht werden dürfte, weil außer einigen Lokallustspielen fast alle übrigen Darstellungen Trauerstücke enthalten. Eine solche Maßregel würde im Publikum keinen günstigen Eindruck verursachen, weil der minder vermögliche Teil die kostspieligen Eintrittspreise im Kärntnertortheater nicht bezahlen

könne und zum Teil auch an den Leistungen der höheren dramatischen Tanzkunst kein Vergnügen finde, während ihm die burlesken Sprünge und Nationaltänze Unterhaltung gewähren.

Am 6. Juni wird die Polizeidirektion beauftragt, vor allem den Begriff von Tanz und Tänzern in Beziehung auf Ballett und Divertissement sowie in Beziehung auf Pantomime zu ermitteln und den Verhandlungen sowohl die Pachtungsadministration des Kärntnertortheaters als auch die Direktionen des Theaters a. d. Wien und des Leopoldstädter Theaters beizuziehen.

Die Administration des Leopoldstädter Theaters bemerkt hierüber:

»Ballett ist eine Erfindung neuerer Zeit, es ist ein Tableau oder vielmehr eine Folgenreihe von Tableaux, verbunden durch die Handlung, welche der Stoff des Ballets ist. Die Szene ist, um bildlich zu reden, die Leinwand, auf welcher der Kompositeur seine Ideen aufzeichnet, die Musikstücke, Dekorationen, Kostüme sind das Kolorit, der Kompositeur ist der Maler. Es sind also Ballette nur Werke der höheren Ton- und Tanzkunst, deren Zweck es ist, durch mimische und tänzerische Bewegungen eine Handlung, Charaktere, Gesinnungen, Leidenschaften und Gefühle mit der höchstmöglichen ästhetischen Ausbildung und Schönheit darzustellen. In dieser Beziehung machen das lyrische und dramatische Ballett zusammen die höhere Tanzkunst aus, im Gegensatz zu der niederen. Nur von dieser höheren Tanzkunst kann allein die Rede sein, weil nur diese das eigentliche Ballet auszeichnet, wo der Tänzer alles so vorstellen muß, daß jede Geberde, jede Stellung, jede Haltung der Hände verschiedenen Ausdruck haben.

Dieser höhere Tanz bezeichnet nun vor allen anderen die eigentlichen Grenzlinien zwischen Ballett und Pantomime; er ist eine Erfindung der neueren Zeit, die unter Noverre, Gardel, Gollit und Vestris den Grad der Vollkommenheit erhielt, der auch einzig und allein der Pachtung des Hoftheaters kontraktmäßig zugewiesen worden ist. Diesen hohen, erhabenen und schönen Tanz wird nun doch wahrlich niemand suchen und gefunden haben bei den in dem Theater in der Leopoldstadt üblichen Pantomimen.

Die Charaktere eines Harlekin, Pierrot, Pantalon, mit ein paar komischen Karikaturen, dann einigen Groteskränzern sind wahrlich nicht geeignet, scharfe Züge, große Partien, kräftige Charaktere und Kontraste so frappant wie künstlerisch

darzustellen, was die Ballette von allen übrigen pantomimischen Vorstellungen auszeichnet und Noverre als die wesentlichsten Erfordernisse eines Balletts voraussetzt. Die Mimik der Griechen war im eigentlichen Sinne, wie alle ihre Kunst, plastisch, dagegen die der neueren Zeit mehr pittoresk ist. Die Pantomimen der Griechen nannte man die Kunst der Geberden und Bewegungen überhaupt, die mithin die Aktion in sich begriff. Überhaupt war die Tanzkunst bei den Griechen von Poesie und Schauspielkunst nicht getrennt. Der Tanz wurde sogar bei allen religiösen Festen verbunden mit Hymnengesang angewendet und die Griechen, bei welchen diese Kunst Orchestrik hieß, erreichten in ihr einen hohen Grad der Vollkommenheit. Von den Römern, welche sagten: ‚fabulam saltant‘, pflanzte sich der Tanz auf die Volksbühne der Italiener. Mienenspiel konnte bei diesen Darstellungen ebensowenig als bei den Schauspielen der Alten stattfinden, weil die Pantomimen wie die Schauspieler sich der Masken bedienten, was sich bis zum heutigen Tage fortsetzte. Daß es zu diesen Zeiten schon wirkliche Tänze in der Pantomime gab, führt Noverre in seinem seconde lettre sur la danse et sur les ballets an, wo er Bastile et Pylade danseurs pantomimes du temps d'Auguste nennt. In dieser Hinsicht macht er auch einen bedeutenden Unterschied zwischen Ballett und Pantomime, indem er bemerkt: ‚Les métamorphoses, les transformations, et les changements, qui s'emploient comunement dans les pantomimes angloises des danseurs de corde, ne peuvent être employés dans des sujets nobles du ballet. La danse et le ballet sont aujourd'hui la folie du jour, ils sont suivés avec une espéce du fureur et jamais art ne fut plus encouragé par les applaudissements que le nôtre. Jeder Charakter in der Pantomime hat seine eigenen Tänze und muß nach seinen verschiedenen Situationen durch Attituden und tableaux vivants der übrigen mithandelnden Personen, durch die Korpstänze seiner Umgebung unterstützt werden, welche die Groteskänzer sind, die doch wahrlich keine rhythmische Kunst besitzen, die nur der höheren Tanzkunst allein eigen ist. Es ist möglich, daß in neuerer Zeit auch Pantomimen in anderen Ländern gegeben wurden, ohne alle Tänzer. Hier in Wien wissen wir uns keiner derselben zu erinnern, nicht unter Schlotthauer, nicht unter Lewin, weil stets dabei das Pantomimenkorps mitwirkte. Man kann vielmehr behaupten, daß das Ballett, als eine Erfindung der neueren Zeit, die pantomimischen Darstellungen usurpierte, weil es

eigentlich nur den Zweck haben sollte, Körperformen in harmonisch gemessener Bewegung, in poetischer Mannigfaltigkeit und dramatischer Entwicklung zu zeigen. Man könnte daher mit Recht fordern, daß die Administration des Kärntnertortheaters sich auf das eigentliche Ballett zu beschränken habe und darin nicht Charakter einmischen sollte, welche ausschließlich der Pantomime angehören. Falsch ist es, daß die Bezeichnung Pantomime einzig und allein nur das Geberdenspiel ausdrücke, denn sonst könnten die Alten nicht gesagt haben: ‚fabulam saltant', was deutlich anzeigt, daß die Pantomimiker getanzt haben mußten. Den Inbegriff der höheren Tanzkunst finden wir nicht in den Pantomimen, welche in der Leopoldstadt gegeben werden. Für diese Behauptung sprechen die Titel: ‚Die Zauberpyramiden', ‚Harlekin als Bandelkramer', ‚Pierrot als Blasebalg', ‚Der Tiger im Zaubergebirg', ‚Harlekin als Hund', ‚Die Zauberbirne', ‚Die Zauberschere', ‚Die Weiber zu Pferd', ‚Harlekin als Pavian', ‚Der erste Mai im Prater'. Die Reizmittel des Pierrot sowohl als des Harlekin bestehen nie in einer rhythmischen Kunst, sondern in bloßen Lazzi, einigen Bocksprüngen, einer Tracht Schläge . . . Der Tanz in unseren Pantomimen? Die Umgebungen der in jeder Pantomime notwendigen Zauberei, welche wohltätige Fee oder böser Dämon der Hebel und die Entwicklung einer jeden Pantomime sein muß. Die Umgebung besteht aus Groteskänzern, die verschiedene Charakter- und Nationaltänze ausführen, je nachdem es die Handlung erfordert. Zu diesen Tänzen niederer Gattung gehören vorzüglich die verschiedenen National- und Konversationstänze, wie die deutschen, französischen und englischen Quadrillen, die Polonaise, Straßburger Tänze, alle Gattungen österreichischer Nationaltänze und vorzüglich die Groteskänze, eine Erfindung, die bloß in Italien stattfand und nie in einer französischen Schule gelehrt wird. Dies sind die einzigen Tänze der Pantomimen und Feenmärchen in der Leopoldstadt. Wenn Duport bemerkt, daß Policinello, Harlekin, Colombine in den Vorstadttheatern nur mit minderer Vollkommenheit dieselben Schritte machen, wie die ersten Tänzer und Tänzerinnen: Fleury, Briol, Torelli, Roland, im Kärntnertortheater, so ist dies eine wahre Herabsetzung dieser ausgezeichneten Künstler und macht der Unternehmung wenig Ehre, wenn sie diese Talente mit dem Personal des Leopoldstädter Theaters vergleicht, das mehr aus Springern, Equilibristen und Naturtänzern besteht. — Schon vor der Erbauung des Leopoldstädter Theaters hatte Carl von

Marinelli das Recht, alle Gattungen von Spektakeln zu geben. Schon im sogenannten Czerninschen Garten hatte Laroche Pantomimen arrangiert und den Harlekin gespielt. Das Recht, Pantomimen mit Tänzen, Tableaux und Gruppierungen zu geben, ist durch die Hofentschließung vom 20. Juli 1804 bestätigt worden.«

Schließlich erklärt die Administration, auf keines der dem Leopoldstädter Theater zustehenden Rechte zu verzichten. Dieses Theater sei von der Staatsverwaltung stets als das eigentliche Volkstheater anerkannt worden. Das Verbot von Tänzen hätte die Aufhebung der Pantomimen und somit die Entlassung von mehr als 60 Personen zur Folge. In diesem Theater habe bisher der größte Frohsinn geherrscht. Der Hof, der hohe Adel, alle Minister und Staatsbeamten, alle Stände und Klassen der Bewohner Wiens haben daselbst viele vergnügte Abende zugebracht und den Darstellungen größten Beifall gespendet.

Die Polizeioberdirektion berichtete hierüber, daß ihr die von der Administration des Leopoldstädter Theaters angeführten Begriffe von Tanz in bezug auf Ballett, Divertissements und Pantomimen richtig scheinen. Der Polizei müsse vorzüglich daran gelegen sein, für erlaubte und minder kostspielige Ergötzungen der unteren Volksklassen zu sorgen, weil diese den größeren Teil der Bevölkerung ausmachen und ihr Brot im Schweiße ihres Angesichtes verdienen müssen, beim Mangel an sittlichen Vergnügungen aber leicht auf Abwege geraten können. — Panem et circenses! Im Theater in der Leopoldstadt seien von jeher Pantomimen und auch viele komische Opern mit eingelegten Tänzen gegeben worden, so schon in den Jahren 1789 und 1790 »Gonvelin und Roxane«, eine mit Tänzen verknüpfte heroische Pantomime; »Die Geister im Wäschkasten«. In dem Singspiel »Zemira und Azor« sei sogar ein Divertissement eingeschaltet gewesen. Das Theater in der Leopoldstadt müßte zugrunde gehen, falls es gezwungen würde, vom Theater a. d. Wien zehn Prozent der Bruttoeinnahmen an das Kärntnertortheater abzugeben.

2. Juni 1826. »Die Grafen Walmor, oder Verbrechen aus Vaterlandsliebe«, Drama in drei Aufzügen, ein mit Greuelszenen angefülltes Machwerk, wird zur Wiederaufführung nicht geeignet erklärt.

3. Juni 1826. »Das Mädchenpensionat«, Singspiel in zwei Akten von Piccard, wird verboten, weil die Szene mit den Pensionärinnen, dann die Verkleidung des in das

Mädchenpensionat eindringenden Mannes nicht bloß unanständig, sondern auch unsittlich ist.

10. Juli 1826. Kaiser Franz beauftragt den Grafen Sedlnitzky anzuzeigen, ob und inwieweit gegen die Aufführung des Theaterstückes »Die fränkischen Ritter vor Nicäa« Bedenken bestehen.

Sedlnitzky beruft sich (20. Juli) auf seine Vorträge im Jahre 1817 und auf die hierüber erfolgte Entschließung des Kaisers. Im März sei dieses umgearbeitete Stück von dem Münchner Schauspieler Carl als damaligem Pächter des Theaters a. d. Wien zur Zensur eingereicht und als unzulässig erklärt worden. Ungeachtet der bereits bei der ersten Umarbeitung in einen weltlichen Gesandten umgestaltete päpstliche Legat ganz hinweggelassen ist, würde ohne höhere Ermächtigung die Aufführung vorzüglich aus dem Grunde nicht gestattet worden sein, weil der größte Teil des Publikums in der darin erscheinenden sogenannten weltlichen Krankenanstalt zur Pflege verwundeter Ritter auf den ersten Blick eine durch ein Gelübde verbundene klösterliche Versammlung von Hospitalerinnen erkennen, sofort an dem mit so grellen Farben gezeichneten Charakter der Vorsteherin dieser Anstalt und aus dem daraus hervorleuchtenden Streben des Verfassers, das Klosterleben in das gehässigste Licht zu stellen, Anstoß nehmen dürfte.

Der Kaiser entscheidet (4. August), es habe bei dem Verbote der Aufführung dieses Stückes zu verbleiben.

2. Oktober 1826. Die Polizeioberdirektion berichtet, der bayrische Hofschauspieler Carl habe angezeigt, daß er das Theater a. d. Wien auf unbestimmte Zeit gepachtet habe und es am 3. Oktober mit dem militärischen Schauspiel »Pansalvin« zu eröffnen gedenke. Auch die Kreditorenausschüsse des Leopoldstädter Theaters hätten Schritte gemacht, Carl zum Direktor des Leopoldstädter Theaters zu ernennen, wogegen jedoch von einigen Gläubigern Einspruch erhoben worden sei.

6. Oktober 1826. Der königlich bayrische Hofschauspieler und Direktor Carl zeigt der Polizeihofstelle an, daß er sich mit Josefine Edlen von Scheidlin, Henslers Erbin, für die Entreprise des Theaters in der Josefstadt auf gleichen Anteil assoziiert und die oberste unumschränkte Leitung des Theaters in der Josefstadt übernommen habe. Da er auch das Theater a. d. Wien in Kompagnie mit dem Großhändler J. S. v. Scheidlin gepachtet habe, bittet er, die für das Theater a. d. Wien zen-

furierten Stücke ohne vorherige Anfrage auf dem Theater in der Josefstadt, und die für dieses Theater zensurierten Stücke auch auf dem Theater a. d. Wien geben zu dürfen.

Die Polizeioberdirektion berichtete hierüber, gegen Carl ließe sich nichts einwenden, er habe sich den besten Ruf erworben und mit den Gastvorstellungen seiner Gesellschaft seine Fähigkeit bewährt, indem er dem ganz derouticrten Theater a. d. Wien mit geringen Mitteln solchen Zuspruch zu verschaffen gewußt habe, daß ihm ein namhafter Gewinn erwachsen sei.

Am 8. Oktober erklärte Graf Sedlnitzky, er nehme keinen Anstand, diesem Ansuchen unter der Bedingung zu willfahren, daß die Verschiedenheit der Privilegien des Josefstädter Theaters und des Theaters a. d. Wien hiebei genau beachtet werden.

25. Oktober 1826. Die n.-ö. Regierung teilt dem Grafen Sedlnitzky mit, daß mit Rücksicht auf die vorliegenden Proteste von einer Bestätigung Carls als Direktor des Theaters in der Leopoldstadt dermalen keine Rede sein könne. Dadurch zerfalle auch die Besorgnis eines Monopols, zu dessen Verhütung die Regierung die sorgfältigste Aufmerksamkeit zu tragen nicht ermangeln werde, zumal Carls Unternehmung auf dem Theater a. d. Wien nur höchst prekär erscheine, da dieses Theater öffentlich feilgeboten sei und es vom künftigen Eigentümer abhängen werde, was damit zu geschehen habe.

30. Oktober 1826. Schauspieldirektor Hyacinth Brice bittet um Bewilligung, wöchentlich während des Winters im kleinen Redoutensaale zwei oder drei Vorstellungen in französischer Sprache geben zu dürfen, die nie vor $^3/_4$10 Uhr abends beginnen sollen. Eine öffentliche Ankündigung werde nicht erfolgen, eine Kasse zum Kartenverkaufe nicht errichtet, sondern nur eine Subskription eröffnet werden.

Die Polizeioberdirektion, beauftragt, Brice zu verständigen, daß er sich bei seiner dramatischen Unterhaltung lediglich auf französische Vaudevilles zu beschränken habe, bittet, da unter den in Aussicht genommenen Stücken mehrere unter verschiedenen Titeln vorkommen, wie Comédie mêlées d'ariettes, de Vaudevilles, de couplets, de chants, de musique und Tableau grivois mêlé de Vaudevilles, um nähere Weisung, ob alle diese Stücke als Vaudevilles zu betrachten und daher für die Soirees des Brice zuläßig seien.

Die Polizeihofstelle bemerkt hierauf (16. November), daß diese Gattung kleiner Singspiele unter dem in Frankreich ein-

geführten und herkömmlichen Titel »Vaudevilles« angekündigt werden müssen.

19. November 1826. Das Gemälde »Alte und neue Dienstboten« von dem Verfasser des »Zwirnhändlers« wird wegen Zoten und Zweideutigkeiten zur Aufführung nicht zugelassen.

11. Dezember 1826. »Das Strafgericht um Mitternacht«, Schauspiel mit Gesang in vier Aufzügen, ist als ein unsinniges Gewebe von Raub- und Entführungsszenen, Mord und Vergiftungsversuchen zur szenischen Darstellung nicht geeignet.

11. Dezember 1826. Die Polizeioberdirektion wird beauftragt, mit größter Sorgfalt und Strenge darüber zu wachen, daß in dem Anzuge und Kostüme der gesamten mitwirkenden Personen alles Unanständige, insbesondere aber anstößige Nuditäten um so sicherer vermieden werde, als dieser wiederholt wahrgenommene Übelstand bereits das Mißfallen des Kaisers auf sich gezogen und zu einer höchst unliebsamen Rüge Anlaß gegeben habe.

16. Dezember 1826. Die Jakob Freiherr von Wimmerschen Erben zeigen der Polizeihofstelle an, daß sie sich mit Rücksicht auf eine auf dem Theater a. d. Wien grundbücherlich vorgemerkte Forderung bemüßigt sahen, bei der gestrigen dritten exekutiven Feilbietung als Käufer mitzubieten, wobei diese Realität von ihnen erstanden worden sei.

19. Dezember 1826. Die Posse »Faschingsfreuden«, eine Umarbeitung des vorhin erlaubten Singspieles »Die schwarze Redoute«, worin lediglich sittenwidrige und anstößige Handlungen zur Schau gestellt werden, wird zur Aufführung nicht zugelassen.

29. Dezember 1826. Graf Sedlnitzky berichtet dem Kaiser über das Gesuch der Josefa von Scheidlin, geborenen Hensler, um Übertragung des Josefstädter Theaterprivilegiums an sie und ihre Erben.

Karl Mayer, der Inhaber des Theaterprivilegiums, sei bereits über 80 Jahre alt und dürfte nach dem natürlichen Lauf der Dinge wahrscheinlich vor seiner viel jüngeren Gattin und vor Ablauf des mit Hensler bis zum Jahre 1832 abgeschlossenen Pachtkontraktes mit Tod abgehen. Nach den Bestimmungen dieses Pachtkontraktes erscheine Josefa von Scheidlin,

geborene Hensler, um so mehr berechtigt, das ihrem verstorbenen Vater von Karl Mayer eingeräumte Recht der Ausübung des Theaterprivilegiums bis zum Jahre 1832 fortzusetzen, als sie bereits die Bewilligung erhalten habe, die Direktion des Theaters bis zum Ende jenes Kontraktes zu führen. Hiezu komme noch, daß das Theatergebäude Eigentum des bürgerlichen Gastwirtes Wolfgang Reichel sei, der es dem verstorbenen Hensler und seinen Erben auf zehn Jahre, bis Michaeli 1832, in Pachtung übergeben habe. Die gesamte innere Theatereinrichtung hingegen, der ganze Fundus instructus an Dekorationen, Garderobe, Maschinerien, Orchestereinrichtungen, Bibliothek und sonstigen Requisiten gehöre den Henslerschen Erben und mache den wesentlichsten Bestandteil ihres Vermögens aus. Bei dem gegenwärtig verwüsteten Zustande der Vorstadttheater, an der Wien und in der Leopoldstadt, sei es in Polizeirücksichten erwünscht, daß das Josefstädter Theater im aufrechten Zustande erhalten und das Publikum nicht durch die Schließung oder durch den Verfall desselben eines erlaubten Vergnügens beraubt werde.

Nachdem der verstorbene Karl Friedrich Hensler zur Restauration dieses Theaters wirklich den größten Teil seines Vermögens verwendet habe, seine Tochter und Haupterbin Josefa von Scheidlin aber nicht nur die Fähigkeit zur ferneren Leitung des befragten Theaters besitze, sondern auch die Früchte der Anstrengungen und Aufopferungen ihres Vaters zu ernten hoffen dürfe: so bestehe kein Anstand, den Antrag der vereinten Hofkanzlei wegen Aufrechthaltung des Pachtkontraktes bis zu dessen Ende zu genehmigen. In Ansehung des Gesuches der Josefa von Scheidlin, das Josefstädter Theaterprivilegium für den Fall des Ablebens des Karl Mayer auf sie und ihre Erben schon dermal zu übertragen, könne er, Sedlnitzky, nur dem Antrage der vereinigten Hofkanzlei zustimmen, daß diesem Gesuche vorderhand nicht zu willfahren, sondern der Bittstellerin zu bedeuten sein dürfte, ihr Gesuch seinerzeit, wenn der dermalige Privilegiumsinhaber Karl Mayer mit Tod abgegangen sei, zu erneuern.

31. Dezember 1826. Graf Sedlnitzky eröffnet dem Gouverneur in Brünn, Grafen Mittrowsky, daß nach der bestehenden Vorschrift jedes Theaterstück, wenn es auch an anderen Orten und in früheren Zeiten zur Aufführung zugelassen worden, allemal der Rezensurierung an dem Orte, wo dasselbe zur Aufführung gebracht werden will, zu unter-

ziehen und in Beziehung auf die obwaltenden Verhältnisse zu prüfen sei.

1827.

9. Jänner 1827. »Der Überfall der Perser«. Historisches Schauspiel mit Chören in drei Aufzügen. Dieses Stück, das etwas Analoges mit dem Einfall der Perser in das russische Reich hat und zum Teil eine Parodie davon ist, erscheint in politischer Beziehung zur Aufführung nicht zeitgemäß.

29. Jänner 1827. Graf Sedlnitzky berichtete infolge kaiserlichen Auftrages über den von dem Hofarchitekten Ortner verfaßten Bauplan zur Vergrößerung des Burgtheaters. Die Ausführbarkeit sei untrennbar mit der freien Disposition über das Kärntnertortheater verbunden. Dies sei der Fall gewesen, als Graf Dietrichstein den Ortnerschen Plan vorlegte, da damals beide Theater sich noch in eigener Regie befanden. Sedlnitzky schlägt dagegen vor, ein Hoftheater an einem anderen in der Burg befindlichen oder mit ihr in Verbindung stehenden Orte zu erbauen; er könne überdies die Bemerkung nicht umgehen, daß das Stadtpublikum sich in seiner Vorliebe für die verschiedenen Gattungen theatralischer Vorstellungen ziemlich scharf sondere und sich die Besucher des deutschen Schauspiels von jenen der Oper und des Balletts merklich unterscheiden, wozu noch komme, daß die große Zahl der in Wien anwesenden Fremden, die der deutschen Sprache nicht mächtig sind, nur in Opern und Balletten anziehende Spektakel finden könnten. Bestände nur ein Theater, würde sich ein Teil des Publikums des Theaterbesuches entwöhnen und hiedurch sehr wichtige Motive der Staatspolizei vereiteln.

Am 29. Jänner 1827 beauftragt der Kaiser den Grafen Czernin, diesen Gegenstand einer reifen Prüfung zu unterziehen und Vorschläge zu erstatten, um die Ausführung gehörig vorbereiten zu können.

14. Februar 1827. Oberstkämmerer Graf Czernin übersendet dem Grafen Sedlnitzky die Umarbeitung des Trauerspieles »Wallenstein« und des Schauspieles »Der Kaufmann von Venedig« zur Begutachtung. Graf Czernin bemerkt, es sei sein vorzügliches Bestreben bei der Leitung des Hofburgtheaters dahin gerichtet, das Repertoir durch die Aufnahme von Stücken klassischen Wertes zu verbessern. Von den Hauptumrissen der

Handlungen und von den Charakteren, welche in diesen beiden Stücken vorkommen, sei der Kaiser in Kenntnis gesetzt worden, der keinen Anstand gefunden und angeordnet habe, diese beiden Stücke in Szene setzen zu lassen. Schließlich ersucht Czernin um beschleunigte Zensur, da er diese Stücke noch in der für den Besuch des Theaters günstigeren Jahreszeit aufführen lassen möchte.

Graf Sedlnitzky erwiderte hierauf (3. März), daß, da der Kaiser die Aufführung des umgearbeiteten »Wallenstein« und des für die Hofbühne eingerichteten Schauspieles »Der Kaufmann von Venedig« bewilligt habe, gegen die Darstellung dieser beiden zweckmäßig in Szene gesetzten Theaterstücke in Zensurrücksichten kein Anstand erhoben werden könne.

21. Februar 1827. Der niederösterreichische Regierungspräsident Freiherr von Reichmann eröffnet dem Grafen Sedlnitzky, Dr. Krziwanek als Karl Edler von Marinellischer Kurator und Rudolf Steinkeller, Bankier aus Krakau und Warschau, bitten um die Bewilligung, die in der Leopoldstadt ausgeübte Theaterbefugnis von den Marinellischen Erben auf den Käufer Rudolf Steinkeller zu übertragen.

Am 19. April berichtet Polizeidirektor Persa: Rudolf Steinkeller, Bankier aus Krakau, 22 Jahre alt, ein Sohn des im Jahre 1813 verstorbenen Peter Steinkeller, Bankiers in Krakau und Warschau, der ein sehr bedeutendes Vermögen hinterlassen, hat hier in Wien durch ein Jahr den Kurs der kommerziellen Abteilung am polytechnischen Institut mit guten Fortgangsklassen gehört und nach erreichtem 21. Jahre zufolge des in seiner Vaterstadt Krakau bestehenden Zivilkodex die Volljährigkeit erlangt. Gelegentlich einer im September 1826 nach Wien unternommenen Geschäftsreise sei ihm auf seinen mehrmal geäußerten Wunsch, sich für die Folge hier zu etablieren, der Antrag gemacht worden, die Theaterhäuser in der Leopoldstadt käuflich an sich zu bringen. Der Kaufkontrakt sei am 3. Jänner d. J. abgeschlossen worden. Da Steinkeller von den hiesigen Großhandlungshäusern Stametz & Comp., dann Arnsteiner und Eskeles die Bestätigung beigebracht hatte, daß er als ein wohlhabender, gut akkreditierter Mann bekannt sei, so haben die hiesigen Landrechte den Kontraktsentwurf am 30. Jänner mit der Bedingung bestätigt, daß sich Rudolf Steinkeller mit dem politischen Konsense auszuweisen habe.

In moralischer und politischer Beziehung sei gegen ihn nichts Widriges bekannt, er lebe still und zurückgezogen und

beobachte die größtmögliche Wirtschaftlichkeit. Seine Bildung wäre zwar bis nun nicht von der Art, um die Leitung eines Theaters in den verschiedenen Beziehungen übernehmen zu können; allein abgesehen, daß er erst nach Ablauf der bis Ende Jänner 1834 dauernden Pachtzeit der Huberschen Konkursmasse in die wirkliche Ausübung des Schauspielprivilegiums trete und daher in diesem Zeitraume von sieben Jahren noch vieles nachholen könne, gedenke er nur das Ökonomikum des Theaters selbst zu besorgen, die Leitung des Kunstfaches aber einem Manne zu übergeben, der von den Behörden als vollkommen geeignet erkannt werden wird, unter welcher Bedingung ihm dann auch das Schauspielprivilegium übertragen werden dürfte.

Am 17. August 1827 entschied Kaiser Franz über einen Vortrag der Hofkanzlei, es unterliegt keinem Anstand, daß die mit den Leopoldstädter Theaterhäusern verbundene Theaterbefugnis an den Käufer dieser Häuser, Rudolf Steinkeller, übertragen und ihm die Ausübung derselben nach Ausgang der Huberschen Pachtung darin gestattet werde, wenn er nach Einvernehmen der Polizeibehörde darum ansucht.

6. März 1827. Der Regierungspräsident wird verständigt, daß Kajetan Hruschowsky Ritter von Hruschowa und der Landesadvokat Wenzel Lichtner in der öffentlichen Versteigerung am 15. Dezember 1826 das Theater a. d. Wien erstanden und dieses am 18. Februar 1827 dem Karl Carl sowie dem Großhändler Johann Sigmund Edlen von Scheidlin und dessen Gattin, geb. Hensler, verpachtet haben.

5. April 1827. Graf Czernin verständigt den Grafen Sedlnitzky, daß der Kaiser das bereits auf dem ständischen Theater zu Prag aufgeführte Trauerspiel »Isidor und Olga« nach vorhergegangener Abänderung einiger anstößiger Stellen zur Darstellung auf dem Hoftheater genehmigt habe und ersucht, dieses Trauerspiel, mit der Zensurbewilligung versehen, bald wieder zurückzusenden, da der Hofschauspieler Löwe, dem darin eine Rolle zugedacht ist, mit 1. Juni d. J. seinen kontraktmäßigen Urlaub antritt und es für den Vorteil des Hoftheaters sehr wichtig sei, dieses treffliche Stück, von welchem ein bedeutender Erfolg zu erwarten stehe, vor seiner Abreise noch mehrere Male geben zu können.

Graf Sedlnitzky antwortete hierauf (22. April), er könne mit Rücksicht auf die kaiserliche Entschließung keinen Anstand nehmen, dem Manuskript, nachdem die erforderlichen Abände-

rungen darin bereits gemacht sind, die Aufführungsbewilligung beisetzen zu lassen. Da jedoch nachträglich der Wunsch geäußert worden sei, das Zensurgutachten über die Zulassung der Aufführung dieses Stückes im k. k. Hofburgtheater zu vernehmen, so habe er nochmals die Gründe würdigen lassen, weshalb bisher die Aufführung in dem Hoftheater verweigert worden.

Die Zensurhofstelle, welche auf die Zulassung der Aufführung dieses Trauerspieles in dem ständischen Theater zu Prag durchaus keinen Einfluß genommen, habe sich bei der Verweigerung von der Ansicht leiten lassen, daß die Bastarde überhaupt, zumal aber jene hoher Standespersonen ein in mehrfacher Beziehung das Sittengefühl verletzender, anstößiger Gegenstand der dramatischen Vorstellung seien; ferner daß in diesem Trauerspiel, das Verhältnis des russischen Fürsten zu seinem von einem Leibeigenen unehelich erzeugten, ihm somit als Leibeigenen untertänigen, und als solchen von ihm behandelten Bruder Isidor, sowie das Liebesverhältnis dieses unehelich erzeugten Leibeigenen zu der gleichfalls im Range hochgestellten Gräfin Olga anstößig erscheine, überhaupt aber, daß in diesem Stücke das Spiel gräßlicher und wilder Leidenschaften mit zu grellen Farben behandelt sei. Diese Motive des früheren hiesigen Zensurgutachtens bestehen auch jetzt noch, ungeachtet mehrere Stellen, welche in der Diktion anstößig befunden wurden, sehr zweckmäßig abgeändert und zum Teil hinweggelassen seien.

8. Mai 1827. Die Polizeioberdirektion berichtet, Carl, Direktor des Theaters a. d. Wien und in der Josefstadt, habe im November 1826 Theatergesetze überreicht und um Erteilung des Imprimatur angesucht. Da aber die festgesetzten Strafen zu vielfältig und zu strenge bemessen gewesen und überdies der Willkür der Direktion ein solcher Spielraum offen stand, daß die Behörden dadurch beständiger Behelligungen und der Gefahr ausgesetzt wären, in den vorauszusehenden immerwährenden Konflikt zwischen den Mitgliedern der Bühne und der Direktion verwickelt zu werden, so sei dieser Entwurf mit der Weisung zurückgestellt worden, ihn nach Muster der hier schon bestehenden Gesetze zu modifizieren und insbesondere jede Willkür in der Art der Bestrafung zu beseitigen. Carl habe nun den Entwurf nach den erfolgten Andeutungen verfaßt, weshalb der Druck gestattet werden dürfte.

Am 10. Mai 1827 genehmigte die Polizeihofstelle die Druckbewilligung.

Mai 1827. Theatermaler Lorenz Sachetti bittet, zwischen dem Kaisergarten und dem Panorama im Prater ein Gebäude zu jeder Gattung öffentlicher Schaustellungen (Menagerien und Sehenswürdigkeiten) und eine Bühne für jede Art theatralischer Vorstellungen errichten zu dürfen. Die Polizei berichtet (8. Mai), Sachetti sei seit 40 Jahren in Wien, habe früher als Theatermaler in Venedig und unter Baron Braun als solcher am Hoftheater zu Wien gewirkt. 1825 und 1826 habe er ein großes panoramisches Gemälde angefertigt und in einer Hütte, »Mars-Tempel« genannt, ausgestellt. Es liege kein Bedürfnis zur Errichtung eines neuen Theaters vor, zumal der Theaterbesuch schwach sei und fast alle Wiener Theater, jenes in der Leopoldstadt ausgenommen, sich nur mühsam erhalten. Die Errichtung eines neuen Theaters würde also den übrigen Bühnen Abbruch tun.

Nach einem Berichte Sedlnitzkys entschied Kaiser Franz (5. Juni 1827), es sei Sachetti mit seinem Gesuche abzuweisen.

9. Juni 1827. Direktor Carl meldet, von dem Militär-Generalkommando die Bewilligung erhalten zu haben, die Beleuchtung der kleinen Allee von der Brücke der Einfahrt des Kärntnertors bis an die Straße und von da bis an den kleinen, über die Wien geschlagenen Brückensteg mittels Argandischer Lampen auf eigene Kosten vermehren zu dürfen.

17. Juni 1827. Das Schauspiel »Die fürstliche Jagd« von Edmund Freiherrn von Kamanini wird zur Darstellung nicht geeignet befunden, weil dessen ganzer Inhalt so geartet sei, daß durch die Aufführung dieses Schauspieles in mancherlei Beziehung unliebsame Bemerkungen im Publikum angeregt werden dürften und weil die Stellung des hierin vorkommenden Fürsten überhaupt der Schicklichkeit und Würde nicht angemessen erscheine.

21. Juni 1827. Anläßlich der Vorstellungen englischer Reiter in Lerchenfeld bittet Direktor Carl, derlei Spektakel nur zu gewissen Zeiten zu gestatten und die Aufführung von Pantomimen zu untersagen.

10. Juli 1827. »Pygmalion, oder Die Musen bei der Prüfung«, Parodie mit Arien und Chören in zwei Aufzügen, wird nach Entfernung aller Stellen, welche das am 1. November 1825 erlassene Verbot motivierten, zur Wiederaufführung zugelassen.

2. September 1827. »O'Connor«, Romantisches Schauspiel in fünf Aufzügen von W. Alexis (eigentlich Häring

in Berlin), wird, da die Liebe zur Freiheit der alten Irländer hier mit dem Freiheitsschwindel der Franzosen in ihrer letzten Revolution auf eine in politischer Beziehung anstößige Art in Verbindung gebracht ist, zur Aufführung nicht zugelassen.

8. Oktober 1827. Hofrat Edler von Mosel berichtet über die von dem Hoftheatersekretär und Dramaturgen Schreyvogel vorgenommene Einrichtung von Schillers »Wilhelm Tell« auf Grundlage des Soufflierbuches des Theaters an der Wien. Alle in politischer und historischer Beziehung anstößigen Stellen seien sorgfältig vermieden und die aus bloßer Ungeschicklichkeit auf die Forderungen der Zensur gemachten Verstümmelungen der dichterischen Komposition beseitigt, auch einige des Zusammenhanges wegen durchaus notwendige Stellen und Szenen wiederhergestellt worden. Besonders mußten der in der Bearbeitung des Theaters a. d. Wien auf das unanständigste übereilte Schluß mehr ausgeführt und die in politischer Hinsicht ganz unbedenklichen Episoden des Melchthal und der Bertha zugleich mit der Haupthandlung gehörig entwickelt werden. Nach der gegenwärtigen Einrichtung mache Geßlers Sturz und die Vertreibung der übrigen tyrannischen Vögte den ganzen Inhalt des Stückes aus, Österreich und dessen ehemalige Verhältnisse zur Schweiz werden gar nicht erwähnt, und die Tendenz, die man dem Original allenfalls zuschreiben könnte, verschwinde vor dem bloß häuslichen und allgemein menschlichen Interesse, welches die Handelnden und die Begebenheiten einflößen.

Am 10. Oktober legt Graf Czernin Schreyvogels Bearbeitung dem Grafen Sedlnitzky zur Prüfung vor und ersucht, diese gelungene Arbeit zu würdigen, damit dieses Werk im Falle der Zustimmung bei der jetzt eingetretenen günstigen Jahreszeit und in Ermanglung von anderen, besseren Stücken in Szene gesetzt werden könne.

Am 21. Oktober 1827 schreibt Graf Sedlnitzky an die geheime Hof- und Staatskanzlei: »Bei genauer Vergleichung des vorgelegten Manuskriptes des zur Aufführung im Hofburgtheater bestimmten Schauspieles ‚Wilhelm Tell' mit dem Inhalte des von Franz Grüner für das Theater a. d. Wien bearbeiteten und 1810 zur Aufführung zugelassenen Manuskriptes ergibt sich, daß das erstere ziemlich grell gehaltene, daher auch wohl für jeden Fall einer Abänderung bedürfende Stellen noch ausführlicher als das letztere behandelt, und daß eben

deshalb der Eindruck, welcher durch die bezielte Aufführung des in Frage stehenden Stückes auf dem Hofburgtheater hervorgebracht werden dürfte, vorzüglich in politischer Beziehung einiger Berücksichtigung würdig erscheine. Da die Beurteilung des fraglichen Gegenstandes den Wirkungskreis der Hof- und Staatskanzlei wesentlich berührt, so gebe ich mir die Ehre, diese Angelegenheit mit der Bitte um Hochdero erleuchtete Wohlmeinung mitzuteilen, ob und inwiefern das gegenwärtig zur Aufführung in dem Hofburgtheater bestimmte Manuskript so geartet sei, daß die Aufführung dermal ohne Anstand gestattet werden könne.«

Fürst Metternich erwiderte hierauf (6. November): »Ich verkenne keineswegs die entwickelten Bedenken gegen die Aufführung des Schillerschen Schauspiels ‚Wilhelm Tell' auf der Bühne des Burgtheaters und beziehe mich auf die von mir selbst in ähnlichen Fällen geäußerten Grundsätze, von welchen ich abzugehen nur durch besondere Rücksichten bestimmt werden kann. Da jedoch die Gründe und Verhältnisse nicht unbekannt sind, welche es wünschenswert machen, daß der Burgbühne keine weiteren Hindernisse in den Weg gelegt werden, nachdem die Rollen bereits verteilt und einstudiert, die Dekorationen nebst den Kostümen fertig sind und dessen nächstbevorstehende Aufführung im Publikum verbreitet ist, folglich bei dessen Zurücknahme ein doppelt ungünstiger Eindruck besorgt werden müßte: so bin ich auch dermalen weit entfernt, dagegen zu stimmen, sondern trage vielmehr auf dessen Zulassung an, wobei ich es jedoch Hochdero einsichtsvollem Ermessen anheimstelle, sich in Beziehung auf die Ihnen vielleicht unerläßlich scheinende Abänderung einiger Stellen durch die eigene Hand des Bearbeiters mit dem Oberstkämmerer und obersten Hoftheaterdirektor Grafen von Czernin in ein vertrauliches Einvernehmen zu setzen.«

9. Oktober 1827. Dem Kaiser wird berichtet, daß Louis Duport als Bevollmächtigter des Theaterpächters Barbaja die Aufkündigungsurkunde überreicht und erklärt habe, daß Barbaja den Pachtvertrag nur bis 28. April 1828 fortsetzen werde.

21. November 1827. »Der Samtrock«, Lustspiel in einem Akte von A. von Kotzebue, wird wegen seines zweideutigen, laszivcn Inhaltes zur Aufführung nicht gestattet.

15. Dezember 1827. »Kopf und Herz, oder Die Schule der Ehe«, Originallustspiel in fünf Akten von Schönholz. Die am Schlusse entwickelte Tendenz ist aller-

dings moralisch. Da aber eine durch vier Akte und größtenteils noch im fünften Akt mit zu grellen Farben durchgeführte Schilderung ehelicher Mißhelligkeiten sowie ein zu lebhaftes, an Laszivitäten reiches Gemälde von Verführungskünsten und Gelegenheitsmacherei nur sehr geeignet ist, die Phantasie aufzuregen und besonders in jugendlichen Gemütern schädliche Eindrücke zu hinterlassen: so wurde dieses Lustspiel in dieser Gestalt zur Aufführung nicht zugelassen.

15. Dezember 1827. »Christoph der Kämpfer, oder Das Turnier bei München«, Schauspiel in vier Akten von Jos. Aug. Eckschlager. Der Stoff zu diesem Schauspiele ist aus der Geschichte eines befreundeten Nachbarstaates entlehnt und geeignet, zu manchen unliebsamen Beziehungen Anlaß zu geben. Überdies ist der darin geschilderte Zwiespalt zweier herzoglicher Brüder, angefacht durch die verbrecherische Niederträchtigkeit der ersten Hofbeamten, die ihre schändlichen Absichten durch Mord, Giftmischerei und Aufruhr zu erreichen streben, kein Gegenstand dramatischer Vorstellung.

31. Dezember 1827. »Heinrich der Finkler«, Schauspiel in einem Aufzug nach einer Volkssage von August Klingemann. Dieses Stück ist wegen gänzlichen Mangels der poetischen Gerechtigkeit, da vielfaches Verbrechen ganz ungeahndet bleibt, zur Aufführung nicht geeignet.

1828.

3. Jänner 1828. Die Polizeibezirksdirektion in der Leopoldstadt berichtet über die in Vorschlag gebrachte Ernennung des Schauspielers und Regisseurs Raimund zum Direktor der Schaubühne in der Leopoldstadt. Ferdinand Raimund sei in Berücksichtigung seiner vorzüglichen theatralischen Kenntnisse sowie auch des bewährten moralischen und staatsbürgerlichen Wertes und des guten Rufes, in welchem derselbe steht, allerdings zur ersprießlichen Leitung des Theaters geeignet, doch dürfe nicht sein heftiges Temperament übergangen werden, welches er bei jeder Gelegenheit äußere und nicht unterdrücken könne, weshalb zu wünschen wäre, daß ihm vorderhand der bisherige Direktor Sartori beigegeben werde, was um so leichter geschehen könne, als dies der Eigentümer dieses Theaters, Rudolf v. Steinkeller, selbst einzusehen scheine.

Am 14. Jänner 1828 berichtete die Polizeioberdirektion, Rudolf Steinkeller, als Eigentümer des Theaters in der Leopoldstadt, habe am 29. Dezember 1827 angezeigt, die Leopold Hubersche Konkursmasse werde die bisherige Pachtung dieses Theaters mit Anfang des Jahres 1828 aufgeben. Hiedurch würde ihm als Eigentümer auch die Ausübung und der Genuß der Theaterbefugnis sogleich anheimfallen. Weil er sich selbst jedoch die nötige Fähigkeit zur eigenen Leitung nicht zutraue, so glaube er, die Direktion der Schaubühne dem Schauspieler und bisherigen Regisseur Raimund zu überlassen. Es wäre zu wünschen, daß sich die Verhältnisse dieses Theaters einmal bebestimmter und fester regulieren mögen, und da der Schauspieler und Regisseur dieses Theaters, Ferdinand Raimund, die nötige Sachkenntnis für die Bühnendirektion besitze, dieser Wahl auch rücksichtlich seiner moralischen und sonstigen Haltung kein besonderes Bedenken im Wege stehe, so sei kein Hindernis, Steinkellers Gesuch an die Landesregierung einzubegleiten.

Am 7. Februar teilt Graf Sedlnitzky der Polizeioberdirektion mit, das n.-ö. Landespräsidium habe ihm die Verhandlungen über das Gesuch des Käufers des Leopoldstädter Theaters, Rudolf v. Steinkeller, um Genehmigung des von ihm in der Person des Schauspielers und Regisseurs Ferdinand Raimund angetragenen Direktors für dieses Theater zur Schlußfassung mitgeteilt. Die Polizeibezirksdirektion Leopoldstadt habe den Umstand angeführt, daß Raimund zwar in Berücksichtigung seiner theatralischen Kenntnisse sowie seiner moralischen und staatsbürgerlichen Eigenschaften zur Leitung des Theaters geeignet sei, jedoch in Beziehung auf sein heftiges Temperament, welches er bei jeder Gelegenheit äußere und nicht unterdrücken könne, die Vorkehrung zu wünschen wäre, Raimund in einem untergeordneten Verhältnisse anzustellen, sonach ihn dem bisherigen Theaterdirektor Sartori beizugeben. Da nur ein solches Individuum, welches selbständig die Direktorsstelle zu versehen in jeder Hinsicht geeignet ist und in dieser Eigenschaft für die genaue Beobachtung der Zensur- und Polizeivorschriften sowie für die Befriedigung aller gerechten Anforderungen des Publikums und für die Aufrechthaltung der Ordnung in diesem Theater vollkommene Bürgschaft gewährt, als Theaterdirektor genehmigt werden könne, gegen Raimund aber in dieser Beziehung zufolge der Charakteristik desselben Bedenken erhoben werden, so wird die Polizeioberdirektion angewiesen, über die Fähigkeit des Schauspielers Ferdinand Raimund zum alleinigen verantwortlichen

Direktor des Theaters in der Leopoldstadt einen umständlichen und gehörig motivierten Bericht vorzulegen.

Polizeioberdirektor Persa berichtete hierauf (20. Februar), es handle sich jetzt nicht mehr um die theatralischen Kenntnisse und die moralischen Eigenschaften sowie um die staatsbürgerliche Haltung des Schauspielers Raimund, sondern vielmehr darum, ob die angebliche rohe und leidenschaftliche Handlungsweise als ein so wichtiges Bedenken sich darstelle, daß diesem Schauspieler die Direktion des Theaters mit Beruhigung überlassen werden könne. Um genau urteilen zu können, habe man zunächst von der Bezirksdirektion Leopoldstadt eine bestimmte Erklärung abverlangt, worauf sich die Bemerkung rücksichtlich einer ausartenden Heftigkeit des Schauspielers Raimund gründe und ob er sich je, besonders aber noch in der letzteren Zeit, solche Ausartungen erlaubt habe. Hierüber sei die Aufklärung gegeben worden, daß Raimund im Jahre 1818, somit bereits vor zehn Jahren, sich im Theater eine wörtliche und tätliche Beleidigung der damals bei dem nämlichen Theater engagierten Schauspielerin Grünthal zuschulden habe kommen lassen, weswegen er zu drei Tagen Arrest verurteilt worden sei, ferner daß er zu eben jener Zeit wegen wiederholten Extemporierens zur Verantwortung gezogen werden mußte und ihm aus Rücksicht seines ungeziemenden Betragens auch der Eintritt ins Parterre untersagt worden war. Seitdem habe Raimund jedoch sein Betragen ganz geändert, viele Gelassenheit angenommen und, wenn er gleich bei Theaterproben zuweilen noch die Heftigkeit seines Temperaments wahrnehmen lasse, so könne man doch bei seiner etwaigen Ernennung zum Direktor dieses Theaters erwarten, daß er seine Heftigkeit zu bezähmen wissen werde. Eine Klage zur amtlichen Verhandlung sei übrigens seit dem Zeitraume von zehn Jahren nicht vorgekommen. Teils um den Regisseur Raimund die Gelegenheit zur etwaigen Rechtfertigung über diese Daten nicht zu entziehen, teils um ihn bei seiner Ernennung zum Direktor von der Notwendigkeit einer zu beobachtenden möglichsten Mäßigung zu überzeugen, habe man es für zweckdienlich erachtet, ihn besonders zu Protokoll zu vernehmen. Nach Raimunds Erklärung habe sich die vor zehn Jahren ihn betroffene Strafamtshandlung keineswegs auf seine Stellung als Schauspieler, sondern auf seine Privatverhältnisse zu der Beleidigten bezogen. Er berufe sich auf seinen seither beobachteten untadelhaften Lebenswandel und glaube, daß es nur der erforderliche Ernst und der betätigte Eifer bei den

Theaterproben sei, was ihm als Ausbruch eines heftigen Temperaments angerechnet werde. Weitere Nachfragen seien größtenteils zu Raimunds Vorteil ausgefallen. Insbesondere habe auch die nun aufgelöste Hubersche Pachtungsadministration versichert, daß von Raimund keine anderen Äußerungen eines heftigen Temperaments erfolgt seien, als daß er, besonders bei Inszenierung seiner eigenen Stücke, seinen Anordnungen nicht immer mit überlegt gewählten Worten Nachdruck gegeben habe. Daß Steinkeller selbst es für notwendig erachte, Raimund vorläufig in ein untergeordnetes Verhältnis zu versetzen, sei unbegründet, vielmehr habe er gleich bei Einleitung der Kaufverhandlungen seine Berechnungen auf den Umstand gestützt, Raimund werde die Direktion der Bühne übernehmen.

Sedlnitzky erwiderte hierauf (21. März), er könne wegen Raimunds Vernehmung sein Befremden darüber nicht bergen, daß die Polizeioberdirektion eine Angelegenheit, welche ihrer Natur nach durch unaufsichtige Erhebungen erörtert werden sollte, zum Gegenstand einer öffentlichen Untersuchung und Amtshandlung gemacht habe.

Am selben Tage erklärte Graf Sedlnitzky dem n.-ö. Regierungspräsidenten Freiherrn von Reichmann, er nehme keinen Anstand, die Ernennung Ferdinand Raimunds zum Direktor unter der Bedingung zu genehmigen, daß dieser für die genaue Beobachtung der Zensur- und Polizeivorschriften sowie für die Befriedigung aller gerechten Anforderungen des Publikums und für die Aufrechthaltung der Ordnung in dem Theater strenge verantwortlich bleibe.

Am 3. April eröffnete Freiherr von Reichmann dem Grafen Sedlnitzky, daß die n.-ö. Regierung die Ernennung Raimunds zum Direktor des Leopoldstädter Theaters genehmigt habe.

8. Jänner 1828. Kaiser Franz beauftragt den Grafen Sedlnitzky zu erheben, ob die Person Carls, Mitpächters des Theaters a. d. Wien, so beschaffen sei, daß sie in jeder Hinsicht von der Staatsverwaltung als anständig angesehen werden könne.

»Durch langjährige Routine« — berichtete die Polizeioberdirektion (17. Jänner) — »verbinde Carl mit vieler Sachkenntnis und Umsicht eine rege Tätigkeit. Nichts entgehe bei Proben und Vorstellungen seinem geübten Scharfblick. In der Wahl der Mittel, seinen Zweck zu erreichen, mache er oft solche Mißgriffe, daß diese nicht nur vom Publikum laut getadelt, sondern auch

bereits Gegenstand des polizeilichen Reflexes geworden seien. Sein Personal werde mit wenigen Ausnahmen schlecht bezahlt, so daß es kaum die unentbehrlichsten Lebensbedürfnisse befriedigen könne und insbesondere der weibliche Teil notgedrungen sei, sich irgendeinen Nebenverdienst zu sichern; überdies werde es mit rücksichtsloser Strenge und Tyrannei behandelt. Trotz der ungeheuren Anstrengung, indem die Proben oft bis 3 Uhr in der Nacht dauern, werden die Mitglieder für jedes kleine Versehen willkürlich bestraft. Das Gehässige dieses Vorgehens werde noch dadurch vermehrt, daß dem Personal unbekannt bleibe, wozu die eingegangenen Strafgelder verwendet werden. Carls Heftigkeit, Leidenschaftlichkeit, Herrschsucht, Willkür und Rechthaberei seien weit entfernt vom ruhigen Ernste und jener Mäßigung, durch welche Künstler geleitet werden sollen. Dadurch habe er den Haß des Personals erregt und auch das Publikum gegen sich eingenommen, so daß beide von ihm geleiteten Bühnen jetzt weniger als sonst besucht werden. Um zu sparen, werden veraltete Stücke aufgeführt, die neuen nicht gehörig ausgestattet. An einer guten Oper fehle es gänzlich, und es bestätige sich, daß außer ‚König Richard in Palästina', ‚Moisasurs Zauberfluch' und dem neuesten Stück ‚Die Höhle Sancho' nichts Gediegenes erschienen sei. Die Polizeivorschriften scheine Carl nur so lange zu beobachten, als es nicht in seinem Interesse liege, sie zu übertreten. Wiederholt halte er an Sonntagen vormittags Proben und erlaube sich in seinen Staberliaden zu extemporieren. In politischer Hinsicht liege nichts Nachteiliges vor, in moralischer Hinsicht dagegen werden seine Verhältnisse zu einigen weiblichen Mitgliedern vom Publikum besprochen. Carl pflege Schauspielerinnen, die sich über geringe Besoldungen beklagen, damit zu trösten, daß sie wohl nicht auf diese Einnahme allein beschränkt sein dürften. Zur Leitung eines kaiserlichen Instituts sei er nicht geeignet.

Unter Vorlage dieses Berichtes und zweier Geheimrapporte fügte Graf Sedlnitzky in einem dem Kaiser unterbreiteten Vortrage noch hinzu, daß Carl sich in seiner Jugend durch manche leichtsinnige Streiche einen üblen Nachruf erworben habe. Zum Schauspieler habe er schon frühzeitig Talent, besonders für das niedrig komische Fach bekundet und an verschiedenen Bühnen Deutschlands gewirkt, bis ihm schließlich die Leitung des Theaters am Isartor in München übertragen worden sei. Nach Auflassung dieses Instituts habe Carl wiederholt das Theater a. d. Wien gepachtet und nach einem Übereinkommen mit den Erben Henslers,

dem Bankier Scheidlin und seiner Gattin, auch die Leitung des Theaters in der Josefstadt übernommen. Es könne ihm der Ruf der Rechtlichkeit hinsichtlich eingegangener Verbindlichkeiten nicht abgesprochen werden, aber seine Moralität, besonders hinsichtlich der Neigung zum weiblichen Geschlechte, sei wiederholt gerügt worden. Infolge seiner Ersparungssucht könne er nur über mittelmäßige Schauspielkräfte verfügen und auch nur mittelmäßige Kunstprodukte zur Darstellung bringen. Um die eigentliche dramatische Kunst oder um die Befriedigung eines geläuterten Geschmacks sei ihm niemals zu tun gewesen, und wenn er auch einigemal die Schaulust des Publikums zufriedengestellt habe, so sei sein Bestreben zu sichtbar, den möglichsten Vorteil seiner Kasse zu erreichen, unbekümmert um die Folgen, die seine Unternehmung in ästhetischer und sonstiger Beziehung für die Zukunft haben könne. Carl sei zwar imstande, ein Theater untergeordneten Ranges, keineswegs aber eine Kunstanstalt zu leiten; seine Person dürfte nicht als geeignet angesehen werden, wenn es sich etwa darum handeln sollte, ihm die Leitung eines Hoftheaters zu übertragen.

Kaiser Franz nahm diese Auskunft zur Kenntnis und bemerkte, es wäre nicht zu dulden, daß Carl sich den bestehenden Anordnungen nicht füge. Die Behörden seien hiefür verantwortlich zu machen.

17. Jänner 1828. Der Inspektionskommissär berichtet über die erste Aufführung des melodramatischen Schauspieles »Die Höhle Soncha« im Theater a. d. Wien. Das Stück, ohne dramatischen Wert, ergötze doch Auge und Ohr: jenes durch die dreifache Abteilung der Bühne und durch den pompösen Einzug im dritten Akt; das Gehör durch eine gelungene Musik des Kapellmeisters Roser. Kunst sei nicht an seinem Platze, habe auch schlecht memoriert, Wille verderbe durch sein widerliches Organ jede Rolle, besonders die ernsten. Nur das natürliche Spiel des Herrn Schmid habe ungeteilten Beifall gefunden. Das zahlreiche Publikum sei befriedigt gewesen, da es ja viel zu schauen gab.

18. Jänner 1828. Über die Bitte des Direktors des Theaters a. d. Wien, Karl Carl, ein Abonnement auf 300 Vorstellungen eröffnen zu dürfen, berichtet die Polizeidirektion:

Nach Carls Plan sollen an Logen, Sperrsitzen und Eintrittskarten, zusammen 407 Plätze, um die Hälfte des gewöhnlichen Preises auf ein Jahr vergeben werden, wobei die Di-

rektion nach Abschlag des Abonnements suspendu 300 Vorstellungen garantierte. Das Abonnement soll durch eine Lotterie bewerkstelligt werden, indem die Direktion 100.000 Anweisungen, das Stück zu 24 xr. K. M., in Wien verkaufen und aus diesen 407 Stück unter obrigkeitlicher Aufsicht ziehen lassen wolle, so daß die Besitzer der gleichlautenden Originalien das Recht erwerben, den durch das Los ihnen zugefallenen Platz auf ein Jahr um die Hälfte des gewöhnlichen Preises zu abbonieren oder das Abonnement an wen immer abzutreten können, worüber sie sich jedoch binnen acht Tagen bei Verlust ihres Rechtes zu erklären hätten. Die sonach ausgestellten Karten seien nur für die Person allein gültig, auf deren Namen sie lauten, und dürfen, bei Verwirkung des Rechtes, einer anderen Person nicht überlassen werden. Gegen die Eröffnung eines Abonnements überhaupt könne keine Einwendung gemacht werden, weil jedermann berechtigt sei, von seinem Eigentum innerhalb der gesetzlichen Grenzen beliebigen Gebrauch zu machen; es handle sich also nur um die Art der Bewerkstelligung, auch müsse, nachdem hiebei eine Lotterie zugrunde liege, hierüber die allgemeine Hofkammer befragt werden.

Die eigentliche Ursache des geringeren Besuches dieses Theaters liege nicht, wie Direktor Carl ziemlich arrogant behaupte, in dem verdorbenen Geschmack des Publikums, sondern in den Mängeln und Gebrechen der Theaterverwaltung. Carl, weniger darauf bedacht, seiner Unternehmung durch zusagendere Engagements und ein zeitgemäßeres Repertoire aufzuhelfen, greife lieber zu anderen, wohlfeileren Mitteln, sich einen Fonds zu bilden und zugleich seine Plätze noch höher an Mann zu bringen, als sie nach den bisherigen Preisen zu stehen kommen; denn die ausgebotenen 407 Plätze, vorausgesetzt, daß sie täglich abgehen, betragen zu den dermaligen Preisen im Jahre 62.680 fl. K. M. Nun biete er sie zwar um die Hälfte des Preises aus, nämlich für 31.340 fl. K. M., allein durch den Absatz der 100.000 Abonnementsanweisungen à 24 xr. pro Stück erziele er 40.000 fl. K. M., zusammen also 71.340 fl. K. M., mithin um 8668 fl. K. M. mehr als er erhalten würde, wenn diese 407 Plätze das ganze Jahr hindurch täglich besetzt wären, was jedoch nur selten der Fall wäre, daher man, gering gerechnet, annehmen könne, daß Carl sich durch diese Lotterie einen baren Vorteil von wenigstens 15.000 bis 20.000 fl. K. M. sichern würde. Hiebei käme noch zu bemerken, daß manche von den Abnehmern der Lose, welche nicht genau in den Sinn

des Planes eindringen, der Meinung sein dürften, daß sie mit dem gezogenen Treffer allein einen Platz im Theater für das ganze Jahr gewinnen, ohne denselben erst durch das Abonnement an sich bringen zu müssen, und es habe den Anschein, als ob deshalb absichtlich über die Zeit und Art der Zahlung des Abonnementsbetrages ein Stillschweigen beobachtet werde, um die Spielenden nicht darauf aufmerksam zu machen, daß sie durch den gezogenen Treffer nur das Recht gewinnen, den Platz um die Hälfte des gewöhnlichen Preises zu abonnieren. Außerdem habe dieses Abonnement mehr Abschreckendes als Anziehendes; denn es dürften sich wenige finden, welche für 300 Vorstellungen den ganzen Abonnementsbetrag erlegen und sich hiedurch gleichsam nötigen lassen, täglich dieses Theater zu besuchen und öfters ein und dasselbe Stück durch 10 bis 14 Tage anzusehen, nachdem sie ihren Platz an niemand abtreten dürfen; jeder Theaterliebhaber werde mit ungleich wenigeren Kosten mehr Vergnügen genießen, wenn er den gewöhnlichen Eintrittspreis bezahlt und das Theater besucht, falls ein seinem Geschmacke zusagendes Stück gegeben werde, als wenn er das ganze Jahr hindurch an dieses Theater gebunden sei, wo gegenwärtig so manches gehaltlose und abgeschmackte Produkt über die Bühne gehe. Der Verlust des Abonnementsrechtes, und, wie es sich von selbst versteht, auch des dafür erlegten Geldes, welcher auf die willkürliche Überlassung des abonnierten Platzes als Strafe folgt, werde übrigens häufige Beschwerden herbeiführen. Außerdem müßte man sich gegen die Vermehrung der Glücksspiele aus moralischen Gründen erklären. Gelänge dieser Plan bei einem Theater, so wäre mit Grund zu besorgen, daß auch die andern, insbesondere das Josefstädter, diesem Beispiele folgen, das Publikum aber keinen Nutzen davon schöpfen würde, weil die Theaterunternehmer weniger Mühe und Kosten auf gehaltreiche Stücke und gelungenere Darstellungen verwenden dürften, besonders wenn eine solche Spekulation sie schon im Voraus nicht bloß vor Verlust gesichert, sondern ihnen auch bare Vorteile gebracht hätte, wie dies bereits die Erfahrung beim Kärntnertortheater gelehrt habe.

9. Februar 1828. Die Wiederaufführung des Dramas »Samson« wird, da der Stoff aus der biblischen Geschichte entlehnt ist, nicht gestattet.

9. Februar 1828. Graf Sedlnitzky teilt dem Gouverneur in Laibach mit, daß die Aufführung des von dem Hof-

schauspieler Lembert nach Walter Scott bearbeiteten Theaterstückes »Maria Stuarts erste Gefangenschaft« unterm 30. Dezember 1822 aus politischen Gründen nicht bewilligt worden sei. Inzwischen habe der Verfasser dieses Theaterstück an mehreren Stellen abgeändert, worauf es im gewöhnlichen Wege der Bücherzensur zum Drucke zugelassen worden sei. Die erteilte Druckbewilligung enthalte zugleich auch die Bewilligung zur Aufführung des betreffenden Theaterstückes.

5. März 1828. Grillparzer, vom Grafen Sedlnitzky aufgefordert, den entgehenden pekuniären Vorteil anzugeben, den der Wunsch des Kaisers, alleiniger Besitzer des Trauerspiels »Ein treuer Diener seines Herrn« zu sein, zur Folge hätte, schreibt: »In gänzlicher Unwissenheit über die Ursachen dieser an mich ergangenen Aufforderung, muß ich mich lediglich auf die genaue Befolgung der erhaltenen Andeutungen beschränken und erlaube mir demnach folgendes zu bemerken: Die Honorierung solcher Werke von seiten des Buchhändlers geschieht nach Auflagen, über deren jede besonders kontrahiert wird. Der hiesige Buchhändler Wallishausser hat mir für zwei aufeinanderfolgende Auflagen meines Trauerspiels ‚Ottokar', in einem und demselben Jahre, und zwar für die erste Auflage 1560 fl. K. M., für die zweite 1200 fl. K. M. bezahlt. Die Zahl der Auflagen bei einem mit Glück aufgeführten Stück in einer Reihe von Jahren auf zwei anzunehmen, ist keineswegs überspannt, da meine beiden Trauerspiele »Die Ahnfrau« und ‚Sappho' gegenwärtig in der vierten Auflage im Umlaufe sind. Als Honorar der Aufführung von den verschiedenen Theatern Deutschlands habe ich bei einzelnen meiner Stücke: von Berlin 50 #, von Hamburg und München 30 #, von Stuttgart und Leipzig 20 bis 25 # usw. erhalten. Das Honorar für die Aufführung außer Wien ist daher mit 100 # gleichfalls nur mäßig angenommen. Wenn ich unter diesen Umständen von meinem letzten Trauerspiel, die Aufführung in Wien abgerechnet, einen Ertrag von 3000 fl. K. M. erwartete, so glaubte ich nicht, mich einer leeren Hoffnung überlassen zu haben.

Diese meine Angaben sind natürlich keine Bedingungen, sondern Erfüllung der an mich ergangenen Befehle. Weit entfernt, hier einen Vorteil zu suchen, würde ich, bei ganz freier Wahl, tausendmal die ungehinderte Verbreitung meines Stückes, wenn auch nur bei halbem Geldgewinne, jedem möglichen Geldgewinne vorziehen. Ich hätte gesagt ohne allen Geldgewinn, wenn ich nicht durch mehrfache Umstände, namentlich

durch die Unterstützung eines mit Weib und Kind als Lokalaufseher in Not schmachtenden Bruders, in wirklichen Geldbedarf geraten wäre. Aber auch so; wenn Seine Majestät für gut fänden, jede meiner Erwartungen auf äußeren Vorteil überschwänglich zu erfüllen, würde (ich) mich immer nur durch die Hoffnung aufrecht erhalten, daß, nach dem Vorübergehen gebietender, mir zurzeit unbekannter Umstände, die Verbreitung meines Stückes ohne weitere Anstände werde erfolgen können. Der Tadel Esaus würde gleich groß sein, wenn er seine Erstgeburt, statt um ein Linsengericht, um Tonnen Goldes hingegeben hätte.

Sobald mir übrigens der Wille Seiner Majestät hierüber bestimmt bekannt geworden sein wird, verpflichte ich mich mit meiner Ehre, niemandem, zu was immer für einem Gebrauch, eine Abschrift dieses meines Stückes mitzuteilen, noch zu gestatten, daß eine solche Abschrift von wem immer genommen werde. Hiebei will ich mich nur noch gegen die Möglichkeit verwahren, daß, da ich in der Notwendigkeit war, mein Stück vor der Aufführung zweimal kopieren zu lassen, schon damals ohne mein Vorwissen Abschriften vom Kopisten heimlich gemacht und für sich behalten werden konnten. Für den Mißbrauch solcher heimlich genommener Abschriften könnte ich natürlich nicht verantwortlich sein. Was meine eigenen Handlungen betrifft, so ist, wie ich hoffe, mein Ehrenwort ein unantastbarer Bürge. Daß ich selbst im Besitze eines genau zu verwahrenden Exemplars bleibe, ist natürlich und billig.

Diese meine Gesinnungen bitte ich Seiner Majestät zu Füßen zu legen, mit der Versicherung, daß, wie schwer mir auch manches in der Erfüllung dieses Höchsten Befehles fallen mag, mir doch die milde, schonende Art, in der er gegeben ward, ewig unvergeßlich sein wird.

In tiefster Ergebenheit Eurer Exzellenz gehorsamster

Franz Grillparzer.«

Am 8. März berichtet Graf Sedlnitzky dem Kaiser:

... Allergnädigster Herr! Als das Trauerspiel »Ein treuer Diener seines Herrn« hierorts in der Absicht, um solches im k. k. Hofburgtheater zur Aufführung zu bringen, von der k. k. Hoftheaterdirektion zur Zensur überreicht wurde, entging bei dessen Prüfung keineswegs der hierortigen Aufmerksamkeit, daß der Gegenstand dieses Theaterstückes nicht glücklich gewählt sei, und daß einige Charaktere darin greller als es zu wünschen war, gezeichnet erscheinen.

Die treugehorsamste Polizei- und Zensurhofstelle hat sich bei mehrfältigen Anlässen die genaue und strenge Handhabung ihrer Überzeugung, daß die Darstellung allzu grell gezeichneter Charaktere, zumal wenn sie Personen hohen Ranges betreffen, nach Möglichkeit hintanzuhalten sei, angelegen sein lassen, überhaupt aber niemals die ihr obliegende Pflicht aus den Augen verloren, dasjenige von der Darstellung auf der Bühne zu entfernen, was in moralischer und politischer Beziehung irgendeine schädliche Folge oder nachteiligen Eindruck hervorzubringen geeignet schien.

In dieser Beziehung wage ich es ehrfurchtsvoll, Eurer Majestät allergnädigste Aufmerksamkeit auf die hier alleruntertänigst beigeschlossenen Verhandlungen, welche in den letztverflossenen Jahren über mehrere, mit allerhöchster Bewilligung in dem k. k. Hofburgtheater zur Aufführung gebrachte Theaterstücke, namentlich a) »Ottokars Glück und Ende« von Franz Grillparzer, b) »Isidor und Olga« von Raupach; dann c) »Wilhelm Tell« von Friedrich von Schiller, gepflogen worden sind, mit der alleruntertänigsten Bemerkung zu lenken, daß die treugehorsamste Polizei- und Zensurhofstelle die Aufführung dieser Theaterstücke eben aus dem Grunde, weil ihr selbe teils in moralischer Beziehung, teils in politischer Hinsicht bedenklich und anstößig erschienen, beanstanden zu müssen glaubte. Bei aufmerksamer Vergleichung der soeben genannten Theaterstücke mit dem Trauerspiel »Ein treuer Diener seines Herrn« ergibt es sich, daß in dem Trauerspiel »Isidor und Olga« das Spiel gräßlicher und wilder Leidenschaft in dem Benehmen des Fürsten Wolodimir gegen seinen unehelich mit einer Leibeigenen erzeugten Bruder mit viel grellern Farben als jene der Charaktere in der gegenwärtigen befragten Tragödie behandelt ist, daß das Schauspiel »Wilhelm Tell« einen durch Verschwörung bewirkten, mit dem bezielten Erfolg gekrönten und in allen seinen Beziehungen in sehr günstigem Lichte geschilderten Volksaufstand gegen österreichische Herrschaft darstellt, während in dem Trauerspiele »Ein treuer Diener seines Herrn« der durch die Untat des Herzogs von Meran veranlaßte Volksaufstand nicht nur gedämpft, sondern auch auf eine das monarchische Prinzip in seiner vollen Gewalt darstellende Art bestraft wird; endlich daß in »Ottokars Glück und Ende« die Charaktere König Ottokars und seiner Gemahlin, der Königin Kunigunde von Massovien, weit greller und sowohl das moralische als das monarchische Prinzig weit

mehr verletzend gezeichnet und gehalten sind, als in dem gegenwärtig befragten Trauerspiel die Charaktere des Herzogs Otto von Meran und seiner Schwester, der Gertrude, Gemahlin des Königs Andreas von Ungarn. Unter solchen Umständen durfte die Zensurbehörde die Zulassung des Trauerspiels »Ein treuer Diener seines Herrn« um so weniger beanstanden, als sie bei den obigen Prämissen besorgen mußte, daß eine negative Zensurentscheidung von der k. k. Hoftheaterdirektion angefochten und von Eurer Majestät gemißbilligt werden würde, überdies aber für das erwähnte, an und für sich zu den schwächsten Arbeiten des Verfassers gehörenden Trauerspiel die Betrachtung das Wort führt, daß darin die poetische Gerechtigkeit, das ist die abschreckende Bestrafung des Lasters, welche die Zulässigkeit eines Theaterstückes immer wesentlich bestimmen soll, auf eine dem Moralprinzip entsprechende Art gehandhabt und daß sowohl diesem Prinzip als dem patriotischen Gefühl in mehreren wohl gelungenen Stellen gehuldigt wird.

Nachdem ich vorstehend die Gründe entwickelt habe, auf welchen die erfolgte Zulassung des Trauerspiels »Ein treuer Diener seines Herrn« und meine Ansicht beruht, daß weder die fernere Aufführung dieses Theaterstücks noch dessen Verbreitung durch den Druck einen nachteiligen Eindruck hervorzubringen geeignet sei, so erübrigt mir nur in Hinsicht der Frage, ob das in Frage stehende Trauerspiel »Ein treuer Diener seines Herrn« auch in Ungarn unbedenklich zur Aufführung zugelassen werden dürfte, Eurer Majestät meine Meinung alleruntertänigst zu äußern.

Auch in dieser Beziehung glaube ich nach Pflicht und Gewissen meine Überzeugung aussprechen zu dürfen, daß die Darstellung des befragten Trauerspiels im Königreich Ungarn durchaus keinen dem Interesse Eurer Majestät und Allerhöchst Ihrer Dynastie schädlichen oder sonst nachteiligen Eindruck hervorbringen würde. Jener Herzog Otto von Meran, dessen Charakter in jenem Theaterstück in so grellem und nachteiligem Lichte gehalten ist, gehörte weder nach seiner eigenen Familie noch durch Verwandtschaft dem durchlauchtigsten Regentenstamme Eurer Majestät an. Daß aber dieser fremde Prinz Untaten in Ungarn begehend und von seiner schwachen Schwester allzu nachgiebig behandelt geschildert wird, kann meines alleruntertänigsten Ermessens unmöglich einen der Dynastie Eurer Majestät, welche seit Jahrhunderten dieses Königreich so weise als väterlich regiert, daher ihm schon lange nicht mehr fremd ist, und welcher dasselbe

unzählige, von dem bei weitem größten und bessern Teil der Nation mit innigster Dankbarkeit und mit einer in den schwierigsten Epochen stets bewährten Treue erkannten Wohltaten verdankt, nachteiligen Eindruck hervorbringen, und wenngleich anzunehmen ist, daß die Darstellung des befragten Theaterstücks in Ungarn vorzüglich wegen des altungarischen Kostüms, in welchem dasselbe gleich mehreren andern spielt, anfangs mit Enthusiasmus aufgenommen werden wird, so dürfte bei dem oben Angeführten hierin nichts liegen, was gegründete Besorgnisse zu erwecken geeignet wäre.

Dagegen würde eben der bessere Teil der Ungarn es als einen Beweis des allerhöchsten Mißtrauens schmerzlich empfinden, wenn das in Frage stehende Trauerspiel, nachdem solches aus den oben umständlich entwickelten Gründen zur Aufführung auf dem k. k. Hofburgtheater zugelassen und hier wirklich mehrmal aufgeführt worden, der Darstellung im Königreiche Ungarn auf eine Art entzogen werden wollte, deren eigentlicher Zweck im In- und Auslande nur zu bald erraten werden dürfte. Für den Fall, daß Eure Majestät meiner gegenwärtig ausgesprochenen Ansicht in Beziehung auf die unbedenklich zu bewilligende Aufführung des befragten Theaterstücks in Ungarn nicht unbedingt beizustimmen erachten, wage ich es Allerhöchst Ihrem weisesten Ermessen ehrfurchtsvoll anheimzustellen, ob und inwiefern Allerhöchst Dieselben hierüber etwa noch den königlich ungarischen ersten Hofvizekanzler Grafen Reviczky unter Zufertigung des oben allegierten Manuskriptes einzuvernehmen geruhen wollen.

Sofern jedoch Eure Majestät meiner alleruntertänigst geäußerten Meinung die allerhöchste Genehmigung zu erteilen finden, dürften Allerhöchst Dieselben mich zu ermächtigen geruhen, den k. k. Hofkonzipisten Franz Grillparzer nochmals vorzurufen und ihm zu bedeuten: Eure Majestät hätten seine angelegentlichste Bitte, in der freien Disposition mit dem von ihm verfaßten Trauerspiel »Ein treuer Diener seines Herrn« belassen zu werden, gnädigst in Rücksicht genommen, sofort in Willfahrung derselben den früher bezielten Ankauf dieses Trauerspiels für den ausschließenden Besitz des k. k. Hofburgtheaters aufzugeben beschlossen.

Kaiser Franz entschied hierüber am 27. März 1828: »Ich ermächtige Sie, den Franz Grillparzer, Verfasser des Trauerspiels ‚Ein treuer Diener seines Herrn‘, auf die von Ihnen angetragene Art zu bescheiden.«

11. März 1828. Direktor Carl zeigt an, daß er sich genötigt sehe, die täglichen Vorstellungen auf dem unter seiner Leitung stehenden Theater in der Josefstadt für die Monate Mai bis inklussive August zu unterbrechen. Die Gründe hiezu seien vor allem die auffallend verminderte Schaulust des Publikums, die auf alle Theateranstalten den nachteiligsten Einfluß äußern, den Besuch schon während des Winters so sehr verringerte und ihm schon im ersten Jahre seiner Leitung des Josefstädter Theaters einen bedeutenden Verlust habe erleiden lassen, der größtenteils auch durch die in Lerchenfeld gestatteten beiden englischen Reiterzirkusse verursacht worden ward. Diese temporäre Unterbrechung werde ihn keineswegs hindern, bei ungünstiger Witterung oder an solchen Tagen, wo ein Besuch des Publikums zu erwarten sei, dennoch Vorstellungen zu geben.

24. März 1828. »Der Geburtstag«, Gelegenheitsoperette in einem Akte, zur Feier des Geburtsfestes des Kaisers bestimmt, wird, weil es der Würde des erhabenen Gegenstandes nicht angemessen erscheine, nicht zugelassen.

7. April 1828. »Der Stern von Sevilla«, Trauerspiel in fünf Aufzügen nach Lope de Vega von Josef Christian Baron von Zedlitz. (Umgearbeitet.) Dieses bereits am 10. April 1826 nicht zugelassene Stück erscheint auch in der Umarbeitung, vermöge welcher anstatt des Königs ein königlicher Prinz als Verführer und Mordbesteller vorkommt, zur Aufführung nicht zulässig.

23. Juni 1828. »Die Heimkehr«, Trauerspiel in einem Akt von Ernst Freiherrn von Houwald. Der Inhalt dieses Stückes ist eine grelle Schilderung der Ausbrüche wilder Leidenschaft und endigt mit dem Selbstmord eines Gatten, der seine ihn längst tot wähnende Gattin mit einem andern verehelicht findet. Ein solcher Gegenstand ist zur Aufführung nicht geeignet.

20. Juli 1828. Die Polizeioberdirektion berichtet über die Bitte des Direktors Carl, den Regisseur Matthäus Fischer als verantwortlichen Direktor des Josefstädter Theaters zu bestätigen. Fischer, durch acht Jahre Regisseur an diesem Theater, habe sich große Routine erworben und in den letzten Jahren von Henslers Verwaltung das Theater fast allein geleitet sowie ihm auch von Carl das Einstudieren der Stücke überlassen worden sei. Diese Leitung sei für zwei Jahre beabsichtigt, solange die Henslerschen Erben mit Carl in Verbindung stehen.

Am 29. Juli wurde Fischer amtlich als Direktor bestätigt.

9. August 1828. »Die Bräute«, Drama in fünf Akten. Eine Nachahmung des verbotenen Stückes: »Der Stern von Sevilla«, und in höherem Maße anstößig, da hier unter noch gräßlicheren Situationen eine Prinzessin ihre leibliche Kusine zu morden beabsichtigt und nach dem zufälligen Mißlingen ihres Verbrechens als Selbstmörderin endet. Ein weibliches moralisches Ungeheuer aus königlichem Geblüte darf kein Objekt der Darstellung sein.

22. Oktober 1828. Vertrag zwischen dem Grafen Sedlnitzky als delegiertem Hofkommissär und Wenzel Grafen Gallenberg wegen Pachtung des Kärntnertortheaters. Graf Gallenberg übernimmt die Pachtung auf zehn nacheinanderfolgende Jahre mit dem Rechte, nach Verlauf des zweiten Pachtjahres den Kontrakt gegen einjährige Kündigung aufzulösen. Der Pächter verpflichtet sich, das Theater das ganze Jahr hindurch offenzuhalten und abwechselnd deutsche Opern, Ballette oder Divertissements mit Ausnahme von Kinderballetten aufzuführen, behält sich aber vor, statt dieser Spektakel zu verschiedenen Zeiten italienische Opern, französische Vaudevilles und Opern in französischer Sprache, dann auch viermal im Jahre Kantaten oder den ganzen Abend ausfüllende musikalische Akademien zu geben. Dem Burgtheater soll gestattet sein, nebst dem rezitierenden Schauspiele auch Melodramen und Schauspiele mit Chören darzustellen. In keinem Vorstadttheater dürfen ohne Einwilligung des Pächters italienische Opern, Ballette und Divertissements mit Tanz, sondern nur Pantomimen gegeben werden. In betreff des Theaters in der Josefstadt hat es bei dem bestehenden Privilegium zu verbleiben. Für jedes Freispektakel erhält der Pächter 480 fl. K. M. aus dem Staatsschatze gezahlt. Der Pächter verpflichtet sich, dem Hofe sieben Logen wie auch 100 Freibilletts unentgeltlich zu überlassen. Die Eintrittspreise dürfen nicht geringer als jene des Burgtheaters bemessen werden. Die Redoutensäle werden dem Pächter zur gehörigen Benützung überlassen. Der Pächter hat zur Sicherstellung seiner Verbindlichkeiten eine Kaution von 38.000 fl. K. M. zu erlegen, dagegen wird ihm eine jährliche Dotation von 50.000 fl. K. M. aus dem Staatsschatze zugesichert.

27. Oktober 1828. »Das Waidmesser«, Drama in einem Akt (aus Fortuna, Taschenbuch für das Jahr 1824), ist wegen Gräßlichkeit der Handlung nicht zulässig.

6. November 1828. Graf Sedlnitzky verständigt die Polizeioberdirektion, Rudolf Steinkeller, dem zwar das Eigentum des Leopoldstädter Theaters zustehe, sei keineswegs berechtigt, auf die Regie und auf jene Geschäfte einen Einfluß zu üben, die einzig und allein dem von der niederösterreichischen Regierung genehmigten Direktor dieses Theaters, Ferdinand Raimund, obliegen.

13. November 1828. Taschenspieler Bosco beschwert sich über Direktor Carl wegen Aufführung des Stückes »Staberl als Physiker«. Carl habe ihn in Sprache, Kleidung, Gang und Bewegung genau kopiert und seine Experimente lächerlich gemacht. Carl, hierüber vernommen, erklärt (15. November), daß er diesen Gelegenheitsschwank in vier Stunden geschrieben und keineswegs beabsichtigt habe, Bosco lächerlich zu machen; er habe in der Maske des Staberl jene Beweglichkeit entwickelt, die diesem Charakter in allen Stücken eigen sei und bleiben müsse, daher Bosco nicht kopiert. In dem Gelegenheitsschwank befinde sich nicht eine Stelle, die Boscos Anklage bestätige; auch sei er nicht der erste, der einen solchen Schwank geschrieben. Man habe in Wien »Die falsche Catalani«, »Die Zusammenkunft beim Narrenbattl« (unter welchem Namen allgemein der Gastwirt und Hausherr zu St. Anna in der Rossau bekannt gewesen), »Der falsche Tankred« gesehen und gegenwärtig sei noch »Das Konzert auf der G-Seite, oder »Der falsche Virtuos« auf dem Repertoire. Künstlerinnen wie Catalani, Borgondio, Künstler wie David, Rozin und Paganini seien mit allen ihren Eigentümlichkeiten parodiert worden, ohne daß sie sich hiedurch beleidigt oder in ihrem Broterwerb verkürzt gesehen hätten.

Graf Sedlnitzky beauftragt die Polizeioberdirektion (14. Jänner 1829), dem Direktor Carl wegen seines ordnungswidrigen Vorganges einen eingreifenden Verweis zu erteilen.

14. November 1828. Der Kaiser erteilt dem Käufer des Theaters a. d. Wien, Kajetan Ritter von Hruschowsky, das Recht, theatralische Vorstellungen zu geben, unter der Bedingung, daß ihm Palffy seine Befugnis abtrete. Auch verordnet der Kaiser, daß er sich in Zukunft die Verleihung oder Übertragung von Theaterbefugnissen in der Haupt- und Residenzstadt vorbehalte.

24. November 1828. »Die große Eskamotierung, oder Die Heirat durch Taschenspielerei«, Posse mit Gesang

in zwei Akten von Gleich. Der Inhalt dieser Posse ist mit dem unter dem Titel »Die Affenkomödie« aufgeführten Stücke ganz gleichlautend, wodurch das Publikum in seiner Erwartung, ein neues dramatisches Produkt zu sehen, unbillig getäuscht würde. Überdies enthält der Schluß häufig pöbelhafte Ausfälle gegen einen vor kurzem in Wien erschienenen renommierten Taschenspieler, weshalb die Aufführung nicht gestattet wird.

7. Dezember 1828. »Die Fürsten Chawansky«, Trauerspiel in fünf Akten. Verrat, Aufruhr, Streben nach der höchsten Herrschaft, Schwächen und Leidenschaften hoher Fürstenhäupter, benützt von verräterischen oder durch Persönlichkeit geleiteten Staatsdienern, sind der häßliche Gegenstand dieses im Hofburgtheater aufgeführten Trauerspieles.

24. Dezember 1828. »Aurelie, Prinzessin von Almafi«, Lustspiel in fünf Aufzügen nach Casimir Delavigne von J. F. Castelli, erscheint wegen grober Ausfälle gegen die ersten Organe der Regierung, wodurch selbst auf die Regentenmacht ein gehässiges Licht geworfen wird, dann wegen unziemlicher Erörterungen über Staatskredit und andere Zweige der öffentlichen Verwaltung nicht zuläßig.

28. Dezember 1828. »Der Traum, oder Die Insel der Eintagsmenschen«, Tragikomödie mit Musik in drei Akten nach dem Französischen von Castelli. Ein laszives, alle Stände verunglimpfendes, zur Aufführung ganz ungeeignetes Machwerk.

30. Dezember 1828. Graf Sedlnitzky legt der Staatskanzlei die von der Direktion des Hofburgtheaters zur Zensur eingereichte, von Freiherrn Josef von Auffenberg verfaßte Tragödie »Das Nordlicht von Kasan« vor und teilt mit, daß in allgemeinen Zensurrücksichten die Produktion dieses Trauerspiels auf dem Hoftheater keinem Anstand unterliegen dürfte, sobald mehrere darin die Verhältnisse Rußlands empfindlich berührende Beziehungen gemildert würden. In dieser Hinsicht, besonders aber weil das Sujet und die Handlung des Stückes, nämlich die im Jahre 1775 stattgefundene Empörung des Rebellen Pugatschew, in eine von der Gegenwart nicht sehr entfernte Zeitperiode fällt, daher die Würdigung der Frage, ob die Aufführung desselben in politischer Hinsicht zuläßig sei, übergebe er dieses Stück mit der Bitte, zu begutachten, ob der Aufführung im Hoftheater in politischer Beziehung ein Bedenken entgegenstehe.

Fürst Metternich antwortet hierauf am 20. Jänner 1829, nach seiner Überzeugung scheine das Auffenbergsche Trauerspiel weder aus politischen und in den gegenwärtigen Verhältnissen doppelt delikaten Rücksichten, noch in moralischer und selbst nicht einmal in religiöser Beziehung geeignet, auf irgendeiner österreichischen Schaubühne zugelassen zu werden, am wenigsten aber auf jener des Burgtheaters.

1829.

10. Jänner 1829. »Genovefa«, Trauerspiel in fünf Aufzügen von Ernst Raupach, wird zur Aufführung nicht zugelassen, da in den ersten Akten dieses dramatischen Produktes die in der frommen Legende als schuldlose Dulderin charakterisierte Pfalzgräfin von Trier als ein leichtsinniges, hartherziges, unsittlicher Lustbarkeit nachjagendes Weib von lockerem und ärgerlichem Lebenswandel dargestellt ist.

Graf Sedlnitzky hatte am 30. Dezember 1828 dem Erzbischof Firmian dieses Trauerspiel vorgelegt und bemerkt, es könne die Wahrnehmung nicht unbeachtet gelassen werden, daß die Bearbeitung dieses Stoffes sich wesentlich von dessen früherer dramatischer Behandlung unterscheide. Wenn auch jene heilige Genovefa von der Genovefa dieses Stückes verschieden sei, so glaube er doch, daß Raupachs Dichtung Anstoß erregen könnte.

Erzbischof Firmian antwortete (9. Jänner 1829): »Ich kann keineswegs wünschen, daß dieses Trauerspiel in dem k. k. Hoftheater aufgeführt werden möge, aus folgenden Gründen: 1. Es ist überhaupt nicht zu wünschen, daß heilige und religiöse Gegenstände dramatisch für das Theater bearbeitet und aufgeführt werden. Der Stoff einer dramatischen Vorstellung muß notwendig durch die Phantasie des Dichters modifiziert, ausgemalen, mit Nebenumständen dargestellt werden, die nicht immer mit der Wirklichkeit harmonieren usw., dadurch wird der religiöse Gegenstand schon entweiht; abgesehen davon, daß die Stimmung, die in dem Theater gewöhnlich herrscht, mit religiösen Gegenständen nicht im Einklange steht. 2. Die Genovefa, welche in dem vorliegenden Trauerspiele die Hauptperson abgibt, ist zwar nicht die Heilige, welche die katholische Kirche am 3. Jänner feiert. Allein wie leicht ist die Verwechslung der hl. Genovefa mit jener von Trier, um so mehr, da in Deutschland die hl. Genovefa großenteils unbekannt ist, dafür aber die Genovefa,

Pfalzgräfin von Trier desto bekannter ist, die, wenn sie gleich keine Heilige ist, doch allgemein als eine fromme, unschuldig leidende in vielen Volksbüchern in moralischen und religiösen Schriften dargestellt wird. Erst in neuerer Zeit hat Christoph Schmid, Domherr in München (richtiger Augsburg), diese Legende von der Genovefa sehr rührend, herzlich und erbauend für die Jugend und für das Volk bearbeitet. Diese Schrift ist so oft nachgedruckt, sehr häufig verbreitet und hat so vieles Gute gestiftet, daß es Schade wäre, wenn nun diese heilsamen religiösen und moralischen Gesinnungen und Empfindungen durch dieses Trauerspiel geschwächt oder gar verwischt würden. Und wie leicht könnte der Gedanke entstehen, daß in diesem Theaterstücke die wahre Geschichte dargestellt sei, während in der Legende Genovefa nur zur Erreichung eines frommen Zweckes als schuldloses Opfer der Verleumdung geschildert wird. Ich glaube daher, daß das vorliegende Trauerspiel ohne Nachteil für das Interesse unserer heiligen Religion zur Aufführung nicht zugelassen werden könne.«

14. Jänner 1829. »Die zwei Philadelphier in Krähwinkel, oder Beide in Verlegenheit«, Gelegenheitsposse in einem Akt. Die pöbelhaften Anzüglichkeiten, welche diese überdies in einem sehr trivialen Tone geschriebene Posse enthält, machen deren Aufführung unzulässig.

19. Jänner 1829. Graf Sedlnitzky legt der Staatskanzlei das von der Direktion des Theaters a. d. Wien zur Aufführung an dieser Bühne bestimmte Stück »Der Rettungskampf am Berge Isel«, historisches Schauspiel in drei Aufzügen, vor. Der Stoff zu diesem Stück, aus der Geschichte der neuen Zeit, nämlich aus dem Kampf der Tiroler vom Jahre 1809 entlehnt, berühre Ereignisse, deren Darstellung auf dem Theater selbst dann nicht zulässig sein dürfte, wenn das Sujet zarter als in dem vorliegenden Manuskript behandelt wäre, wo sogar die eigenen Namen der Hauptpersonen jener Ereignisse beibehalten worden seien.

Fürst Metternich erwiderte hierauf (29. Jänner), daß dieses Schauspiel schon in diplomatisch-politischer Beziehung seines geschichtlichen Stoffes wegen nicht geeignet sei, auf einer österreichischen Bühne zugelassen zu werden, am wenigsten aber in dieser unzarten, alle Rücksichten verletzenden Bearbeitung.

29. Jänner 1829. Der Präsident der Polizeihofstelle bemerkt über die Parodie: »Mathilde von Spoleto, die von

dem Laster eine geraume Weile verfolgte stand- und tugendhafte Frau, oder Der verhängnisvolle Ziegenbock und das schnellfüßige Roß«, daß in dieser Piece manche Trivialitäten und viele Stellen vorkommen, welche das unter dem Titel »Mathilde von Spoleto« auf dem Kärntnertortheater aufgeführte Ballett auf eine unziemliche Weise lächerlich machen. Demnach müßte alles daraus entfernt werden, was der Pachtverwaltung dieses Hoftheaters zu gerechter Beschwerde Anlaß geben könnte.

16. Februar 1829. »Der Paria«, Trauerspiel in fünf Aufzügen mit Chören aus dem Französischen des Casimir Delavigne von J. F. von Mosel. Da in der neuen Bearbeitung dieser Tragödie die Möglichkeit einer Mißdeutung in religiöser Beziehung dadurch entfalle, daß der Oberpriester in ein Oberhaupt seines Stammes umgestaltet wurde, könne die Aufführung gestattet werden.

1. April 1829. »Rodrigo und Isabella, oder Der fürchterliche Rächer.« Großes historisches Spektakeldrama in drei Aufzügen von Josef Schickh. Da dieses von Unsinn strotzende, eine Reihe gräßlicher Szenen im grellsten Lichte darstellende Stück jedes bessere Gefühl verletzt, wird die Aufführung nicht gestattet.

19. April 1829. »Die Jägerbraut«, Romantisches Schauspiel mit Gesang in vier Aufzügen, wird, da der Stoff dieses Stückes den Grundsätzen der Moral wie den Forderungen der Schicklichkeit zuwider, der Stil selbst aber schlüpfrig ist, zur Aufführung nicht zugelassen.

25. April 1829. »Der zerbrochene Krug«, Lustspiel in einem Aufzuge nach Heinrich von Kleist von Friedrich Ludwig Schmidt. Den Knoten des Stückes schürzt der nächtliche Besuch zweier Liebhaber in der Kammer eines Landmädchens. Die Darstellung eines solchen Gegenstandes wird in moralischer Beziehung unzulässig befunden.

4. Mai 1829. »Die Jungfrau«, Romantische Oper in drei Aufzügen von A. Schumacher, wird wegen der grausenerregenden Geisterszenen zur Aufführung nicht zugelassen.

18. Mai 1829. Das Schauspiel: »Der Leichenräuber«, ist wegen der Gräßlichkeit des Sujets und der ebenso grellen Bearbeitung desselben zur Aufführung nicht geeignet.

18. Mai 1829. »Das Geständnis«, Lustspiel in gereimten Versen in einem Aufzug von Kotzebue. Zur Entwicklung ist hier ein Motiv gewählt, welches aus einem Akte der katholischen Religion — der Beichte — entlehnt ist. Daher ist das Stück unzulässig.

5. Juli 1829. Kaiser Franz beauftragt den Grafen Sedlnitzky, den literarischen und pekuniären Wert des von Franz von Holbein zur Feier der Heiligsprechung des Johann von Nepomuk verfaßten dramatischen Werkes »Das Wunder, oder Rettung durch Frömmigkeit« prüfen zu lassen.

Sedlnitzky berichtet hierauf (22. Juli), er habe vor allem den Professor Deinhardstein über den Gehalt und Wert dieses theatralischen Produktes einvernommen, der es als ein ganz gewöhnliches Büchererzeugnis erklärte und den Geldwert auf ungefähr 30 Dukaten veranschlagte. Da dieses Stück bereits bei der Prager Zensurbehörde zu Verhandlungen Anlaß gegeben habe, so sei auch der Oberstburggraf in Böhmen, Graf Chotek, um nähere Aufklärung ersucht worden. Aus dessen Antwort sei zu ersehen, daß dieses sowohl hinsichtlich des Planes als wegen der mangelhaften Bearbeitung unbedeutende Stück wegen seiner Hindeutung auf religiöse Objekte den bestehenden Anordnungen gemäß zur Aufführung nicht zugelassen werden konnte. Wäre die Bewilligung erfolgt, würde dem Verfasser höchstens ein Honorar von 40 Gulden K. M. von der Theaterdirektion verabfolgt worden sein. Es sei jedoch nicht anzunehmen, daß Holbein, als er jenes Produkt überreichen ließ, von der Absicht leitet worden wäre, eine Belohnung dafür zu erhalten. In ge- Übereinstimmung mit dem Oberstburggrafen erklärt auch Sedlnitzky nicht voraussetzen zu können, daß Holbein irgendeine pekuniäre Belohnung bezielt habe. In Erwägung der frommen Absicht, das Andenken des böhmischen Landespatrons zu feiern, wird beantragt, Holbein eine Medaille zu bewilligen, dagegen könnte nicht befürwortet werden, falls das Stück gedruckt werde, die Dedikation, die der Verfasser zu beabsichtigen scheine, anzunehmen. Es wird diesfalls Sorge getragen werden, daß die auf dem Titelblatte angebrachte Widmung: »Der Majestät seines erhabenen und angebeteten Kaisers in Liebe, Ehrfurcht und tiefster Unterwürfigkeit gewidmet«, beseitigt werde.

1. August 1829. Matthäus Fischer, Direktor der Josefstädter Bühne, bittet ein Tagestheater in Hernals errichten zu dürfen; er sei hiezu veranlaßt durch die mißlichen Verhält-

nisse, welche seit geraumer Zeit durch die sinkende Theaterlust des Publikums bei allen Schaubühnen der Vorstädte Wiens und vorzüglich bei der Josefstädter Bühne, die durch die beiden Kunstreiteranstalten in Neulerchenfeld und durch die daselbst und in allen Umgebungen dieses Theaters befindlichen Gasthausgärten, wo sogenannte Harfenisten und Gaukler aller Art das Publikum anlocken, am empfindlichsten mitgenommen werde.

Da eine Erledigung dieser Bitte nicht erfolgte, wendet sich Fischer am 4. Februar 1830 an den Grafen Sedlnitzky um baldige Entscheidung und am 17. Februar an den Kaiser. Schon die Lage des Josefstädter Theaters — führte er aus — eigne sich nicht, um Vorteile zu erzielen, indem nicht nur zur strengen Winterszeit, der Entfernung wegen, die Städter von dem Besuch abgehalten werden, sondern auch noch zur Sommerszeit dadurch ein großer Teil des Publikums entzogen werde, daß keine Vorstadt Wiens so wie die Josefstadt, vorzüglich auf dem Glacis, mit Gasthäusern versehen sei, wo täglich im Freien Musiken aller Art und sogar Konzertproduktionen auf eigenen Tribünen die gemeinere Volksklasse an sich ziehen, die Vorstellungen der Kunstreiter aber außer der Lerchenfelder Linie, welche ganze pantomimische, mit Tänzen, Dekorationen und Maschinen verbundene Darstellungen geben, den größten Nachteil herbeiführen. Noch blühe dem Theater einige Hoffnung, wenn der Kaiser erlaube, in den Sommermonaten 1830 außer der Linie, in Hernals, Tagesvorstellungen zu geben.

Mit der gleichen Bitte wendet sich (11. März) auch das Schauspielerpersonal des Josefstädter Theaters an den Kaiser, worauf Graf Sedlnitzky (15. März) beauftragt wird, hierüber Auskunft vorzulegen.

Am 20. April 1830 berichtet die Polizeioberdirektion: Mit Henslers Tod sei der bessere Geist des Josefstädter Theaters gewichen. Carl habe sein Hauptaugenmerk auf das Theater a. d. Wien gerichtet, zudem auch durch ein minder humanes Benehmen die Gunst des Josefstädter Publikums nicht zu erhalten gewußt; der Besuch war daher immer minder, so daß Carl im März 1828 angezeigt habe, das Theater im Sommer gesperrt zu halten. Fischer habe sich hierauf um die Direktion beworben, aber gegen Carl zu lästige Bedingungen eingegangen. Schon in den Wintermonaten 1828 auf 1829 seien Gagenrückstände entstanden. Der brauchbarere Teil der Gesellschaft habe inzwischen bei anderen Bühnen Engagement gefunden, die Gesellschaft sei schließlich auf sieben Schauspieler und Schauspielerinnen, sechs Chormitglieder und

ebensoviel vom Ballettkorps zusammengeschmolzen. Die Tagesvorstellungen sollen in dem Hausgarten des Fleischhauers Heim Nr. 17 zu Hernals stattfinden, das Theater aus einem Parterre, 16 Seitenlogen und einer Doppelgalerie, die Szenerien vorzüglich aus natürlichem Laubwerk bestehen.

Am 30. April 1830 berichtete Graf Sedlnitzky, er könne sich für dieses Spektakel nicht erklären. Abgesehen, daß die übrigen Theater benachteiligt würden, lasse diese Unternehmung weder für die Kunst noch für die Bildung und Veredlung des schaulustigen Haufens gedeihliche Folgen hoffen.

Der Kaiser entschied (12. Mai 1830), er wolle aus Gnade dem Direktor Fischer die Bewilligung eines Tagestheaters zu Hernals erteilen, diese aber nur auf das Jahr 1830 beschränkt wissen.

29. August 1829. Das von der Direktion des Hofburgtheaters zur Zensur vorgelegte Drama: »Die Königin von sechzehn Jahren, oder Christinens Liebe und Entsagung«, wird wegen des leidenschaftlichen Verhältnisses einer jungen Regentin zu einem ihrer Untertanen der Staatskanzlei mit dem Ersuchen um ein Gutachten vorgelegt, ob nicht etwa höhere politische Rücksichten wider die Zulassung des gedachten Theaterstückes streiten oder ob und allenfalls unter welchen Modifikationen die Aufführung desselben in dem Hoftheater nächst der Burg zu bewilligen sein dürfte.

Die Staatskanzlei erwiderte hierauf (15. Oktober), daß dieses Stück weder in Beziehung auf die den Knoten bildenden geschichtlichen Personen noch rücksichtlich des darin behandelten Stoffes ohne Verletzung des Anstandes und anderer schuldiger Rücksichten auf die Bühne des Hofburgtheaters gebracht werden könne.

10. September 1829. Die Polizeioberdirektion berichtet, ein sicherer Gustav Alberti (richtig Gustav von Rath) veranstalte mit seiner Wandertruppe Vorstellungen im »goldenen Engel« in Floridsdorf. Unter anderen Dramen seien auch »Die Räuber« unter Mitwirkung von Theaterfreunden aufgeführt worden. Der erste Platz koste 50, der zweite 25, der dritte 12 Kreuzer W. W.

2. November 1829. »Die Kaiserwahl, oder Die Krönung Rudolfs von Habsburg«, Romantisches Gedicht in drei Abteilungen. Da der Charakter der Königin von Böhmen, Ottokars Gemahlin, in einem sehr anstößigen Lichte gezeichnet

ist und die Belehnungsszene mit dem Kreuze auf der Schaubühne unschicklich erscheint, wird die Produktion nicht gestattet.

2. November 1829. »Der Sturz des heimlichen Gerichts, oder Die Bleikammer von Venedig«, Drama in drei Aufzügen von Grafen von Riesch, wird wegen der den Gegenstand dieses Stückes bildenden, für die Bewohner Venedigs widrigen Reminiszenzen zur Aufführung nicht zugelassen.

1. Dezember 1829. »Ludwig, Markgraf von Österreich, oder Das Gelübde«, Schauspiel in drei Akten von Charlotte Birch-Pfeiffer. Der Inhalt dieses Schauspieles, worin ein König dargestellt wird, der durch offenbare Empörung seines Volkes zum Wahnsinn getrieben und zu einem gräßlichen Gelübde gezwungen wird, eignet sich nicht zur theatralischen Versinnlichung und wird daher nicht zugelassen.

14. Dezember 1829. Auf die Anfrage, ob die Aufführung des von Wilhelm Marsano nach Casimir Delavigne bearbeiteten Trauerspieles: »Marino Falieri«, allenfalls unter einem idealen Titel, dann mit Beseitigung aller Beziehungen auf die Geschichte Venedigs zugelassen werden dürfte, bemerkt Graf Sedlnitzky, daß bei dem Umstande, als dieses Trauerspiel, welches seiner Anstößigkeit wegen bei dem Erscheinen des französischen Originals mit der Zensurformel »Damnatur«, in der später erschienenen deutschen Übersetzung aber mit »Erga schedam« erledigt werden mußte, einen Stoff behandle, welcher so geartet sei, daß seine Darstellung auf der Schaubühne, selbst wenn dieses Stück umgearbeitet würde, nach den bestehenden Normen nicht gestattet werden könne.

29. Dezember 1829. »Der Tag der Vergeltung«, Schauspiel in zwei Abteilungen: 1. »Das Testament« in einem Akt; 2. »Die Heimkehr« in drei Aufzügen. Dieses Stück ist seiner Gräßlichkeit und wegen moralischer Anstößigkeiten zur Aufführung nicht geeignet erkannt worden.

1830.

5. Jänner 1830. Kaiser Franz bewilligt dem Pächter des Kärntnertortheaters Grafen Gallenberg aus ganz besonderer Gnade eine Unterstützung von 15.000 fl. K. M. unter der Bedingung, daß die Vorstellungen in diesem Theater ohne Unter-

brechung wenigstens so lange fortdauern, bis das Personal sich um ein anderes Brot umsehen könne.

28. Jänner 1830. »Die Hortensia, oder Die Livree aus London«, Lokale Posse mit Gesang und Gruppierung von Landner. Da das Sujet dieses Stückes unmoralisch ist, so wird die Aufführung desselben um so weniger gestattet, als der strafbare Vormund für seine verbrecherische Handlung am Ende noch belohnt wird.

31. Jänner 1830. Der Kaiser wünscht Aufklärung zu erhalten, ob die Zensur über das Lustspiel von Raupach »Die Schleichhändler« nichts zu bemerken gefunden habe.

Sedlnitzky berichtet hierauf (14. Februar 1830), das Lustspiel sei im Juni 1829 zur Zensur überreicht worden, doch habe er aus dem Grunde Bedenken getragen, die Aufführung dieses in die Klasse der gemeinsten Possen gehörenden Lustspieles ohne weiteres zu erlauben, weil es schien, daß darin die Zollgesetze und die Amtshandlung der Zoll- und Mautbeamten auf eine unzulässige Art lächerlich gemacht und in ein widriges Licht gestellt werden. Der Finanzminister habe den Wunsch geäußert, die Aufführung möge erst nach einigen Monaten erfolgen, weil es sich damals darum handelte, die neuen Vorschriften über die Verzehrungssteuer durchzuführen. Deshalb sei das Lustspiel durch drei Monate zurückgehalten und dessen Aufführung erst auf mehrmaliges Andrängen der Hoftheaterdirektion nach vorgenommenen Korrekturen am 29. Dezember 1829 bewilligt worden. Es sei allerdings im ersten Auftritte eine und die andere Stelle stehen geblieben, die ohne die unbedingte Zulassung des Finanzministers gestrichen worden wäre und zu deren Belassung den Zensor vorzüglich die Betrachtung veranlaßt habe, daß diese Stellen von einem gemeinen, höchst albernen und dummen Menschen gesprochen werden.

Der Kaiser beauftragte hierauf Sedlnitzky, streng darüber zu wachen, daß künftig vor der ersten Aufführung eines Theaterstückes alle jene Stellen gestrichen werden, die in irgendeiner Beziehung anstößig und unzulässig sind.

1. Februar 1830. Constant Tiby, Exdirektor der Theater zu Genf, Bern usw., und C. Dormenuil, Oberregisseur des Theaters der Herzogin von Berry, bitten um die Bewilligung, eine französische Truppe nach Wien führen zu dürfen, um hier, der einzigen großen Stadt, die eines französischen Theaters entbehrt, die Meisterwerke der Klassiker, aber auch

Vaudevilles darzustellen. Die höhere Gesellschaft Wiens, unter deren Schutz sie sich begeben wollen, werde sich für die Darstellung, speziell für die Stücke Scribes um so mehr lebhaft interessieren, als diese ganz mit der Pariser Aufführung übereinstimmen wird, da Dormenuil Scribes Werke im Einverständnisse mit dem Autor selbst inszeniert habe und darum dessen Intentionen genau kenne. Die Unternehmer wollen keine Subvention, obwohl den französischen Theatern in anderen Städten solche gewährt werde, sondern bitten nur um ein Privilegium auf drei bis fünf Jahre. Sie würden ihre Aufführungen an denselben Tagen und zu den gleichen Stunden wie die Nationaltheater ansetzen und in diesem Herbst beginnen. Schließlich wird gebeten, das Ansuchen nicht so wie ähnliche Bittschriften zu beurteilen, da es sich hier nicht um arme herumwandernde Komödianten handle, sondern um eine Truppe, deren Mitglieder wohlsituiert sind und für die nötigen Ausgaben aufkommen können.

28. Februar 1830. Kabinettsdirektor Martin eröffnet dem Grafen Sedlnitzky, der Kaiser habe vernommen, daß im Kärntnertortheater bei den verschiedenen Tänzen, von den Tänzerinnen hauptsächlich, der gehörige Anstand derart außer acht gelassen werde, daß selbst von dem anwesenden Publikum Mißbilligungen über die allzu kurzen fliegenden Kleider hörbar gewesen sein sollen. Im Bestätigungsfalle seien dem Grafen Gallenberg wegen Vermeidung ähnlicher unanständiger Bekleidungen Winke zu erteilen und den Polizeikommissären ein sorgfältigeres Augenmerk zu empfehlen.

Sedlnitzky beauftragte die Polizeioberdirektion (12. März), darüber zu wachen, daß das seit einiger Zeit bis zur ärgerlichen Unanständigkeit ausgeartete Kostüm der Tänzerinnen im Kärntnertortheater, besonders aber jenes der Solotänzerinnen und der Koryphäen, in den Schranken der Dezenz gehalten, sohin vorzüglich die unanständige Entblößung, welche die zu kurzen Röcke dieser Tänzerinnen durch ihr Fliegen veranlassen, auf zweckmäßige Art verhütet werde.

17. März 1830. Graf Sedlnitzky macht die Länderchefs aufmerksam, daß der bloße Titel eines Theaterstückes allein der Theaterzensur in den Provinzen nicht hinlänglich sichere Richtschnur gewähre, indem ein in Wien verbotenes Theaterstück leicht anderwärts unter anderem Titel zur Zensur gebracht werden könne. Es sei daher jedes Theaterstück in Be-

ziehung auf die veränderten Zeit-, Lokal- und Personalverhältnisse umsichtig zu prüfen und vierteljährlich ein Verzeichnis der in der jeweiligen Provinz erlaubten und verbotenen Stücke vorzulegen.

11. April 1830. »Das Mädchen von Cattaro«, Romantisches Schauspiel in vier Akten von C. M. Heigel, wird aus höheren politischen Rücksichten zur Aufführung nicht geeignet befunden.

28. April 1830. Graf Gallenberg bittet den Kaiser, wegen Unmöglichkeit, das Kärntnertortheater weiterzuführen, ihn der Pachtung und der auf dem Theater haftenden Verbindlichkeiten und Schulden in Gnaden zu entheben. Er habe geglaubt, durch seine Erfahrung, seine Bühnenkenntnis und durch persönliche Mitwirkung als Kompositeur den Mangel pekuniärer Hilfsquellen ausgleichen zu können; er habe die Pachtung unter den allerungünstigsten Umständen angetreten, denn nichts sei vorbereitet und vorhanden gewesen, was eine erfolgreiche Eröffnung des Theaters erleichtert hätte. Kostspielige Reisen mußten gemacht, Engagements von unsicherem Erfolge geschlossen werden. So sei schon am Tage der Eröffnung die Pachtverwaltung in einen Rückstand versetzt gewesen. Noch in diesem Augenblicke nehme das Kärntnertortheater unter den Hoftheatern der übrigen Hauptstädte Europas einen dem Glanze und dem Range der Kaiserstadt angemessenen Platz ein; es habe eine bedeutende Anzahl beliebter Opern und Ballette auf dem Repertoire und ausgezeichnete Mitglieder. Unermüdet sei durch zwei Jahre für die Emporbringung des Instituts gearbeitet worden. Für alle diese Mühen sei er nun der Gefahr ausgesetzt, Klagen und Exekutionen besorgen zu müssen; er habe Schulden gemacht, nicht für seine Person, sondern für das Theater. Würde das Defizit aus der Staatskasse berichtigt, könnte er das Unternehmen weiterführen. Wollte der Kaiser einen weiteren Zuschuß zu der Dotation nicht gewähren, bitte er, ihn der Pachtung zu entheben.

Am 2. Mai bewilligte der Kaiser lediglich die Enthebung Gallenbergs von dem Pachtkontrakte, jedoch ohne Übertragung der Verbindlichkeiten auf den Staatsschatz.

3. Mai 1830. Der von dem Personal des Kärntnertortheaters bevollmächtigte Ausschuß zeigt an, daß das Personal nicht länger als bis zum 15. Mai 1830 fortspielen werde, wenn nicht bis zu diesem Tage die rückständigen Gagen ausbezahlt werden.

Am 14. Mai berichtete hierüber die Polizeioberdirektion, Graf Gallenberg habe erklärt, daß, falls das Personal auf dieser Forderung beharre, am 14. d. M. die letzte Vorstellung sein werde. Da er bis zum nächsten Tage den Gagenrückstand von 10.000 fl. K. M. zu tilgen nicht in der Lage sei, werde das Kärntnertortheater schon am 16. geschlossen.

5. Mai 1830. Graf Sedlnitzky bedauert in einem Schreiben an den Grafen Czernin, daß das Hoftheater nächst dem Kärntnertor in einen Zustand versetzt sei, der es unmöglich mache, die Abonnenten, welche ihre Gebühr sowohl für das laufende Semester als für die besonderen Vorstellungen der italienischen Oper berichtigen mußten, hinsichtlich ihrer noch aushaftenden rechtmäßigen Forderung zu befriedigen, weshalb es erwünscht wäre, diesem Übelstande durch Aufstellung einer Administration bis zum Ende des Abonnementstermins abzuhelfen.

Der Kaiser bewilligte jedoch die Aufstellung einer zeitweiligen Ärarialregie nicht, da es lediglich Sache des Pächters sei, sich mit seinen Abonnenten abzufinden, und er nicht geneigt sei, für dieses Institut weitere pekuniäre Opfer zu bringen.

19. Mai 1830. Oberstkämmerer Graf Czernin berichtet über das an den Kaiser gerichtete Gesuch des Personals des Theaters nächst dem Kärntnertor, die Vorstellungen bis Ende Juni fortsetzen zu dürfen, wozu die Dotationsrate von 1½ Monaten und ein Betrag von 15.000 fl. K. M. aus dem Staatsschatze erbeten wird. Gallenberg habe von seiner Enthebung bereits Gebrauch gemacht und zur Übergabe des Theaters Duport bevollmächtigt. Die Fortsetzung der Vorstellungen bis Ende Juni stelle sich als höchst dringend für das Wohl von mehr als 400 brotlosen Menschen dar. Es ließe sich das Theater auf Rechnung der Kaution des Grafen Gallenberg (38.000 fl.) bis Ende Juni offenhalten und die Abonnenten zufriedenstellen.

Der Kaiser gestattet hierauf (21. Mai) die Fortsetzung der Vorstellungen bis Ende Juni unter der Bedingung, daß daraus dem Ärar keine weitere Last erwachse, als es durch den Kontrakt mit Gallenberg, wenn er bis dahin fortgedauert hätte, getragen haben würde.

23. Mai 1830. Graf Czernin legt dem Kaiser das Anerbieten des L. Duport vor, die Pachtung des Kärntnertortheaters gegen eine jährliche Dotation von 55.000 fl. nebst Über-

lassung der Redouten zu übernehmen und dafür wenigstens dreimal in der Woche, somit jährlich beiläufig 150 deutsche Opern zu geben. In der Zwischenzeit wolle er sich das Recht vorbehalten, kleine Ballette und italienische Opern ohne weitere Dotationsforderung, jedoch gegen besondere Zuschüsse zu den Abonnements aufzuführen. Die Unzulänglichkeit der bisherigen Dotation von 50.000 fl. K. M., die erst kürzlich die Auflösung des Pachtvertrages mit dem Grafen Gallenberg herbeigeführt habe, wie auch die Schwierigkeit, unter den gegenwärtigen Umständen bis letzten Juni einen solchen Pächter aufzufinden, rechtfertigen es, den Antrag Duports, der den Ruf eines vermöglichen Mannes für sich habe, zu unterstützen.

Der Kaiser beauftragte hierauf (26. Mai) den Grafen Sedlnitzky, sich mit dem Finanzminister ins Einvernehmen zu setzen und sodann ein Gutachten zu erstatten. Dementsprechend beantragte Sedlnitzky, den Oberstkämmerer zu ermächtigen, über Duports Anerbieten die Verhandlung einzuleiten. Duport habe sich erklärt, wenigstens sechsmal in jeder Woche Opern und Ballette zu geben, wenn ihm außer der Dotation von 55.000 fl. noch ein weiterer Subsidiarbeitrag von 20.000 fl. gegen Verrechnung zugewendet werde. Nach diesem Antrage würde das gesamte Personal des Kärntnertortheaters vor dem Erwerbsverlust geschützt.

Am 29. Juli 1830 gestattete Kaiser Franz den Abschluß eines zehnjährigen Pachtvertrages, der am 2. August zwischen Duport und dem Grafen Sedlnitzky erfolgte.

8. Juli 1830. Der Inspektionskommissär des Leopoldstädter Theaters meldet, daß Ferdinand Raimund seine Ferien angetreten, sich von Wien entfernt und den Schauspieler Landner als Direktor substituiert habe. Da Landner sich seiner persönlichen Individualität wegen zur Ausfüllung dieses Platzes nicht eigne, sei Raimund bedeutet worden, einen anderen Substituten vorzuschlagen. Inzwischen habe Raimund seine Reise angetreten, ohne einen Vorschlag zu machen, daher nichts anderes übrig geblieben sei, als Landner die Substitution zu übertragen.

19. Juli 1830. »Frau von Truman und Herr von Tinterl, oder Die modernen Wirtschaften«, Faschingsposse mit Gesang in zwei Akten von Josef Schickh. Da der Inhalt dieses Stückes mit Ausnahme weniger Stellen auffallend schlüpfrig ist, mithin eine unmoralische Tendenz verrät, so wird die Aufführung verboten.

21. Juli 1830. Fürst Metternich teilt dem Grafen Sedlnitzky mit, daß er, falls die nicht verbürgte Angabe bestätigt werde, daß das Trauerspiel des Freiherrn von Zedlitz »Der Stern von Sevilla« im Auslande gedruckt und nicht etwa später auf österreichischen Bühnen aufgeführt werden solle, seinerseits auf die Erledigung »Wird zum Drucke im Auslande bewilligt« antrage.

25. Juli 1830. Fürst Metternich eröffnet dem Grafen Sedlnitzky, daß das Lustspiel von Theodor Hell: »Wenn ich es selbst nur wüßte«, nicht zu den bestgelungenen Produkten dieses Theaterdichters gehöre. Da der ganze, das Stück zusammenhaltende Knoten bloß in den hervorgesuchtesten Bemühungen bestehe, Mißgriffe der Diplomatie aufzudecken, ihre verborgenen Triebfedern zu beleuchten, abenteuerliche Charaktere diplomatischer Personen auf die Bühne zu bringen, mit einem Worte, die Diplomatie lächerlich zu machen, so könne die Hof- und Staatskanzlei die Zustimmung zur Aufführung dieses Stückes für das von einem großen Teile des auswärtigen diplomatischen Korps besuchte Hofburgtheater nicht erteilen.

31. Juli 1830. Die Polizeihofstelle verordnete, es sei Steinkeller zu beauftragen, sich in Zukunft aller Eingriffe in die Geschäfte des verantwortlichen Direktors zu enthalten, widrigenfalls er der Befugnis zur Ausübung seines Theaterprivilegiums verlustig erklärt werden würde.

7. August 1830. Die Polizeihofstelle verordnet, es sei auf ausdrücklichen Befehl des Kaisers strenge darauf zu halten, daß in den Vorstadttheatern in Wien weder Produktionen in einer anderen als der deutschen Sprache, noch bei den Opern oder Pantomimen Tänze von irgendeiner Art, sohin weder Solo- noch Ensembletänze zur Beeinträchtigung des dem Hoftheater nächst dem Kärntnertore ausschließend eingeräumten Befugnisses gegeben werden.

7. August 1830. Der Eigentümer des Theaters in der Leopoldstadt, Rudolf Steinkeller, zeigt an, daß Ferdinand Raimund seinen Kontrakt, der am 24. Jänner 1831 zu Ende gehe, gekündigt habe. Sein Abgang sei nach seiner letzten verunglückten, mit einem Kostenaufwand von 6000 bis 7000 fl. inszenierten dramatischen Arbeit »Die unheilbringende Zauberkrone« vorauszusehen gewesen, weshalb das Engagement des Komikers Eduard Weiß erfolgte. Dieser habe den billigen Er-

wartungen nicht nur entsprochen, sondern sie sogar übertroffen. Weiß sollte alle Raimundschen Rollen behalten und Raimund nur in neuen Rollen bis zu seinem Austritt beschäftigt werden. Wenn auch die Rollenbesetzung neuer Stücke dem Direktor zustehe, so bleibe doch die Austeilung der aufzuführenden Stücke als eine rein ökonomische Angelegenheit ein ausschließliches Recht des Theatereigentümers. Raimund wolle dieses Recht nicht anerkennen, dem Schauspieler Weiß die Rollen nicht belassen und habe deshalb die Hilfe der Polizei angerufen, die denn auch den Buchdrucker angewiesen habe, keinen Theaterzettel ohne die Unterschrift Raimunds abzudrucken, wodurch die Wahl der Stücke nicht mehr von dem Eigentümer des Theaters, sondern von dem als Dichter und Schauspieler gleich selbstsüchtigen und gegen den Eigentümer öffentlich feindselig gesinnten Direktor abhängen würde. Raimunds Lebenslust und Selbstsucht, zu deren Befriedigung ihm das reichliche Einkommen von wöchentlich 56 fl. K. M., freies Quartier und eine jährliche kostenfreie Einnahme die Mittel darbieten, vertragen sich nicht mit den Obliegenheiten der Direktion, daher er während der ganzen Zeit der von ihm übernommenen Leitung der Bühne sehr selten für seine Berufspflichten zu finden gewesen sei. Raimund erfülle seine Pflichten auch dadurch nicht, daß er keinen Dichter der Leopoldstädter Bühne bei Überreichung neuer Stücke an die Hand gehe, weder Ausstellungen mache noch Verbesserungen andeute oder Pläne zur Ausarbeitung mitteile, was allerdings seine Pflicht wäre und in seinen Kräften liege. Raimund wirke zum Vorteile des Eigentümers gar nichts, sondern sei nur auf sein eigenes Interesse und auf die Befriedigung seiner Leidenschaften bedacht; er bemühe sich nicht, neue Stücke zu verschaffen, das Theater würde von jeder Novität entblößt sein, geschähe nicht die möglichste Aneiferung seitens des Eigentümers. Raimund sei unmittelbar, nachdem Ignaz Schuster ausgetreten, von Wien abgereist und habe die Bühne ihrem Schicksal überlassen; er wolle sich überhaupt nur mehr in seinen Stücken zeigen, wohl die Gage und das Ansehen des Direktors behaupten, aber nicht das mindeste für den Eigentümer opfern, wie es jedem redlichen Diener zustehe. Steinkeller bemerkt weiter, wenn ihn irgendein Vorwurf treffen könne, so möge es der sein, Raimund voreilig zum Direktor vorgeschlagen zu haben. Die Unbekanntschaft mit dessen Charakter bei Übernahme der Bühne — schließt Steinkeller — möge ihn um so mehr entschuldigen, als er hiezu von der Stimme eines damals nur zu sehr hingerissenen Publi-

tums bestimmt worden sei. Bis zur selbständigen Ausübung des Privilegiums schlage er den Senior der Bühne Johann Sartori als provisorischen Direktor vor.

11. August 1830. Die Polizeioberdirektion berichtet, Raimund habe angezeigt, vom Theater in der Leopoldstadt abzugehen und um Enthebung von seinen Verpflichtungen gebeten. Seit der Aufführung der »Unheilbringenden Zauberkrone« sei das gute Einvernehmen zwischen ihm und Steinkeller gestört worden, so daß Raimund wegen Verweigerung des ihm als Honorar zugesicherten Betrages von 600 fl. die Hilfe des Magistrats habe ansuchen und durch diese Behörde Steinkeller verständigen lassen, daß er vom 24. Jänner 1831 an nicht mehr der Leopoldstädter Bühne angehören werde. Steinkeller habe sich nun berechtigt gehalten, Raimund nur mehr in minder bedeutenden Stücken auftreten zu lassen und dessen andere Rollen dem Schauspieler Weiß zu übertragen. Natürlich sei Raimund durch diese Zurücksetzung gekränkt, und da seine Vorstellungen dagegen unberücksichtigt geblieben, habe er die Annahme einiger Rollen verweigert, worauf ihm Steinkeller erklärt habe, ihm vom 6. August an keine Gage mehr zu bezahlen. Raimund halte sonach jedes weitere Verhältnis zwischen ihm und Steinkeller für aufgelöst, und da er in seiner Eigenschaft als Direktor nur 16 fl. wöchentlich erhalte und somit für seine Subsistenz anderweitig zu sorgen genötigt sei, so bitte er um unverzügliche Enthebung von seinen Verpflichtungen als Direktor und bringe als solchen Johann Sartori in Vorschlag.

Am 27. August genehmigte die Polizeihofstelle die Enthebung Raimunds und die Ernennung Sartoris zum Direktor, nicht ohne zu bemerken, die Unordnung im Leopoldstädter Theater würde keinen so hohen Grad erreicht haben, wenn die kompetente Polizeibehörde Sorge getragen hätte, den unberufenen und widerrechtlichen Eingriffen Steinkellers in die Geschäfte des bestätigten und allein verantwortlichen Direktors Raimund wirksam zu begegnen.

2. Oktober 1830. Die Staatskanzlei eröffnet dem Grafen Sedlnitzky, die von dem jungen Franz Wallishauser verfaßte allegorische Szene: »Des Helden schönster Traum«, eigne sich weder hinsichtlich ihres ästhetischen Wertes noch hinsichtlich der Wahl des Stoffes für ein passendes Gelegenheitsgedicht, zumal die Zeitperiode der mongolischen Verwüstung, die Türken mit ihrem Halbmonde und das Haus Habsburg, die

Landtagsszene der großen Königin Maria Theresia und die gegenwärtige Königskrönung Ferdinands V. nicht, wie der Verfasser sagt, Ferdinands IV., untereinandergeworfen sind und in keine leicht zu erklärende Verbindung gebracht werden können, die ersten beiden Tableaux aber wohl sogar unangenehme, einem Vorwurf ähnliche Erinnerungen wecken dürften.

Anmerkungen.

1821.

9. Februar 1821. Über die Ernennung des Grafen Dietrichstein zum Hoftheaterdirektor und des Hofsekretärs im Obersthofmeisteramte, Ignaz Edlen v. Mosel, zum Hoftheatervizedirektor, siehe Jahrbuch, 25. Jahrgang, S. 270f.

11. Februar 1821. »Johanna d'Arc«, Ballett in vier Akten nach Schillers Trauerspiel von Aumer, Musik vom Grafen Gallenberg, wurde am 12. Februar zum ersten Male aufgeführt. Die Jungfrau stellte Madame Rozier dar. Trotz der Vorsicht der Zensur erschienen Kinder mit Flügeln als Engel, fand die Himmelfahrt statt und der Zug in die Kirche mit brennenden Kerzen. In Mailand, wo dieses Ballett 1826 aufgeführt wurde, schritt Johanna unter Tanzbewegungen zum Schafott. Das Josefstädter Theater brachte im März eine Parodie: »Johanna Dalk, die Jungfrau von Oberlans.«

6. März 1821. »Pächter Valentin« von Gleich, nach Langbeins »Der Pächter und der Tod«, wurde früher unter diesem Titel aufgeführt. Raimund spielte die Hauptrolle. In dem bisher ungedruckten Tagebuch des Hofbeamten Perch heißt es: »Dreierlei Charaktere gab er hier und doch ein interessantes Ganzes. Am wirksamsten war er als Klausner. Der Ton des verstellten Andächtigen, unter dessen Schleier von Heuchelei der mutwillige Schlaukopf bei jeder Gelegenheit durchblitzte, gelang ihm ausnehmend.« »Pächter Valentin« wurde vom 27. April 1821 bis 8. Dezember 1824 46mal aufgeführt.

11. März 1821. »Das Konversationsblatt« wurde 1819 von Franz Gräffer begründet, der es bis zum Anfang des 3. Jahrganges redigierte. Die drei letzten Quartale dieser Zeitschrift besorgte Castelli.

15. März 1821. Rossinis »Moses«, Text von Totolla, wurde zum ersten Male im Theater a. d. Wien am 28. März aufgeführt.

24. März 1821. »Der Sturz der Veste Rauhenstein« wurde zum ersten Male im Leopoldstädter Theater am 28. September 1816 aufgeführt.

28. April 1821. Albert Fried. Hensler, siehe Jahrbuch, 25. Jahrgang, S. XVII, XIX, 277, 278, 285, 286, 288, 301, 303, 315.

3. Mai 1821. Ferdinand Rosenau legte die Direktion des Josefstädter Theaters am 27. August 1821 zurück.

Nach dem Rücktritt Rosenaus übernahm der Gründer des Josefstädter Theaters Karl Mayer wieder die Leitung. Aber auch er konnte diese Bühne nicht aus ihrem Tiefstande erheben. Das Repertoir bestand zumeist aus Stücken, die der Vergangenheit angehörten. Man gab Ritter- und Gespensterstücke, wie »Wendelin von Höllenstein«, »Die Drudenhöhle im Wiener Walde«, »Die Totenglocke, oder Zigeunerrache« usw. Was sonst geboten wurde, war schal und trivial, wie schon die Titel der Novitäten zeigen: »Der Zauberring vom Tandelmarkt«, »Hans Knopf von Gimpelsberg« u. dgl. Wurde doch ein Stück »Das Leben ein Rausch« aufgeführt, worin fünferlei Räusche dargestellt wurden. Das Personal verminderte sich von Woche zu Woche. Bemerkenswerte Leistungen boten nur der Regisseur Seligmann und der Komiker Platzer.

8. Mai 1821. In dieser Singschule, die der Regisseur und Chordirektor Ludwig Schwarzböck leitete, erhielten 56 Zöglinge Unterricht, die zum ersten Male am 20. Juni 1822 in dem Melodram »Die eiserne Jungfrau« mitwirkten. Die Musik hiezu schrieb Fr. August Kanne.

11. Mai 1821. Kurz vor dem Ausbruch des Leopold Huberschen Konkurses verbreitete sich das Gerücht, daß Huber mit dem Eigentümer des Theaters a. d. Wien, Grafen Ferdinand Palffy, und dem Direktor des Theaters zu Baden, Friedrich Hensler, in Unterhandlungen stehe, um sein Theater mit den genannten Bühnen in Verbindung zu bringen. Entgegen dem günstigen Urteil einiger Zeitgenossen über Hubers Wirken steht ein Bericht des Polizeidirektors Freiherrn v. Siber vom 29. Mai 1821, worin bemerkt wird, daß sich Huber der Verwaltung des Theaters unwürdig und unfähig erwiesen habe. »Seine große Schuldenlast« — schreibt Siber — »hat seinen unbegrenzten Leichtsinn und den Mangel aller häuslichen Ordnung aufgedeckt. Viele Exekutionen machten ihn unvermögend, die dringendsten Verbindlichkeiten zu bestreiten, noch weniger die höchst benötigten Nachschaffungen zu leisten. Dadurch kam dieses Theater in merkbaren Verfall und der schwankende Zustand der Kasse gefährdete die Ordnung bei der Theatergesellschaft.« Die Hubersche Kridamasse bestellte den Schauspieler Sartori, der seit 40 Jahren dieser Bühne angehörte und seit 28 Jahren als Oberregisseur wirkte, zum Direktor. In Wirklichkeit aber herrsche eine vielköpfige Direktion, ein Ausschuß, bestehend aus Baron Pasqualati, Wilhelm Klingenbrunner, Edelbauer Vater und Sohn. Sein Wirkungskreis erstreckte sich auf alles, was auf die Verwaltung Bezug hatte; überdies nahm dieser Ausschuß auch Einfluß auf die Wahl der Stücke und die Rollenverteilung. Masseverwalter war Dr. Edler v. Manquet, Sequester Leopold Nußböck.

1. Juni 1821. Am 30. Oktober 1822 schrieb Kaiser Franz an den Grafen Sedlnitzky: »Ich halte es für meine Pflicht, meinem Volke und der ganzen Welt zu zeigen, daß ich Religion und Sittlichkeit für die Hauptstützen der Staaten halte und an meinem Hofe nur rein moralische Menschen versammelt zu sehen wünsche, um so auf die unteren Stände mit Nachdruck und Erfolg durch das Beispiel zu wirken.«

22. Juni 1821. Gegen die Ernennung Sartoris zum Direktor erhoben sich in erster Reihe die Dichter: Bäuerle, Gleich und Meisl.

Sie sprachen ihm die Befähigung zur Leitung der Leopoldstädter Bühne ab, »die« — wie Meisl sich vor der Behörde äußerte — »so leicht zum Organ höherer Zwecke gemacht werden könnte und deren Emporhebung die Nationalehre selbst interessiere, damit endlich einmal der Name Kasperltheater so verschwinde, wie jener des Hanswurst zur Ehre des Geschmackes verbannt worden ist«. Diese Hausdichter wie auch die ersten darstellenden Kräfte traten für die Besetzung des Direktorpostens durch einen wissenschaftlich gebildeten Mann ein.

2. **Juli 1821.** Barbaja war bisher Theaterunternehmer in Neapel. Die erste Sitzung der zur Prüfung seines Antrages eingesetzten Kommission, an deren Spitze Graf Sedlnitzky stand, fand am 3. August, die letzte am 2. November statt.

7. **Juli 1821.** Über das Verbot der Haustheater: Jahrbuch, Bd. 25, S. 272 und 273.

18. **August 1821.** Über dieses biblische Drama vgl. Jahrbuch, Bd. 25, S. 219, 221, 313, 314.

30. August 1821. »Die Horatier und Curiatier.« Oper von Cimarosa mit Marianne Sessi als Curiatius, Rauscher als Marcus Horatius, Urban als Publ. Horatius. — Marianne Sessi, geboren zu Rom 1776, eine der berühmtesten Sängerinnen, war bereits 1798 in Wien engagiert und heiratete den Kaufmann Natorp. 1804 kehrte sie nach Italien zurück und führte von nun an ein Wanderleben.

13. **September 1821.** Erst am 14. November 1823 beauftragte Kaiser Franz den Grafen Sedlnitzky, hierüber ein Gutachten abzugeben. Sedlnitzky berichtete am 23. d. M., daß außer der pekuniären Frage noch zu beachten wäre, ob die Vergrößerung auf demselben Platze stattfinden könne, oder ob nicht vielmehr der Bau eines neuen Hoftheaters vorzuziehen sei. Bei der Vorliebe des Publikums für verschiedene Gattungen von Vorstellungen würde, falls nur ein Theater in der Stadt bestände, der die Oper vorziehende Teil nicht erscheinen, zumal bei der großen Zahl der anwesenden der deutschen Sprache nicht mächtigen Fremden. Dadurch würde auch der polizeiliche Zweck, die verschiedenen Klassen des Publikums von mancherlei Abwegen abzuhalten, vereitelt werden.

26. **September 1821.** Als Theaterzensoren wirkten zu dieser Zeit: Zettler, Wernecking, Mährenthal (Burgtheater); Ohms, Zettler (Kärntnertortheater); Erhart, Rother (Theater a. d. Wien); Baron Engelhart (Theater in der Leopoldstadt); Aichner v. Poßbach, Onitsch (Theater in der Josefstadt).

6. **November 1821.** Am 31. Oktober ermächtigte Kaiser Franz den Präsidenten der Polizeihofstelle, den Kontrakt mit Barbaja abzuschließen. Am 1. Dezember eröffnete dieser die Vorstellungen mit der Oper »Die beiden Ehen« und mit Aumers Ballett »Johanna d'Arc«, das mit verändertem dritten Akt aufgeführt wurde.

7. **November 1821.** Barbaja traf mit dem Grafen Palffy ein Übereinkommen, wodurch das Kärntnertortheater mit dem Theater an der Wien in enge Verbindung gebracht wurde, sonach die Mitglieder der beiden Theater sowohl im Hoftheater wie auch im Theater an der Wien zur wechselweisen Unterstützung verwendet werden konnten.

17. November 1821. Das letzte Kinderballett (»Der Berggeist«) fand am 30. November statt. Unter den von Horschelt in Szene gesetzten 17 Kinderballetten wurden besonders beifällig aufgenommen: »Waldmärchen« (zum ersten Male 21. Mai 1816), »Aschenbrödel« (zum ersten Male 15. März 1817), »Der Berggeist« (zum ersten Male 7. Mai 1818), »Der blöde Ritter« (zum ersten Male 19. Oktober 1818) und »Oberon« (zum ersten Male 25. April 1820).

27. Dezember 1821. Die erste Pantomime wurde im Leopoldstädter Theater bereits am 18. November 1781 (»Die Zauberrose«) aufgeführt. Seither wurden bis 1820 Pantomimen gegeben von: Hasenhut, Anton Baumann, Knes, Hampel, Rainoldi, Schadetzky, Fenzel, Brinke, Chiarini, Worelli, Schlotthauer. Auch eine Pantomime von Adolf Bäuerle »Harlekin als Taschenspieler« wurde am 11. Jänner 1827 aufgeführt. Am fruchtbarsten auf diesem Gebiete war Ballettmeister Rainoldi.

1822.

16. Jänner 1822. »Elisabeth, Landgräfin von Thüringen.« Über das Gutachten des Erzbischofs 1818 vgl. Jahrbuch, Bd. 25, S. 252.

17. Februar 1822. Die Zensurformeln für Theaterstücke waren: Admittitur, wenn das Stück ohne weiteres zur Aufführung zugelassen wurde; admittitur om. del, corr. corrig.: mit Veränderungen und Strichen; non admittur: unbedingt von der Aufführung ausgeschlossen.

10. März 1822. Die erste Aufführung des »Freischütz« in Wien erfolgte am 3. November 1821. Über die Aufführung am 7. März 1822 schrieb der Hofbeamte Perch in seinem Tagebuch: »Es war erst $^{1}/_{2}$6 Uhr, als ich mich in das Theater verfügte, und dennoch war das Haus schon so voll, daß ich im Parterre nur noch mühsam einen Platz zum Stehen rückwärts der letzten Reihen von Sitzen erhielt. Dieses außerordentliche Zuströmen aller Musikfreunde verursachte die Ankündigung, daß der vor kurzem hier angekommene Kapellmeister Karl Maria v. Weber die Oper selbst dirigieren werde. Jeder, der Sinn für wahre Musik hat, beeilte sich daher, diesen ebenso kraftvollen als lieblichen Tonsetzer zu sehen. Das Schauspielhaus war überfüllt, und sehr viele Menschen mußten aus Mangel an Raum dem Vergnügen entsagen und unverrichteter Dinge den Rückweg antreten. Die Glocke gab das Zeichen zum Anfang. Eine feierliche Stille herrschte plötzlich im Saale. Herr v. Weber erschien und wurde, wie man nur selten hört, mit einem über alle Beschreibung erhabenen, dreimaligen, rauschenden und stürmischen Bravorufen und Händeklatschen bewillkommt. Nun begann die überaus schöne, kraftvolle Ouvertüre, nach deren Ende Herr v. Weber ein wiederholtes lärmendes Bravo erhielt. Alle Sänger sowie das rühmlich bekannte Orchester wetteiferten heute, um diese Oper in ihrer größten Vollkommenheit auszuführen, was ihnen auch auf das Herrlichste gelang. Der Lach- oder Spottchor sowie eine Arie des Jägerjungen, vorgetragen von dem lieblichen Tenoristen Herrn Rosner, und die Schlußarie im ersten Akt des Jägerburschen Kaspar, gesungen von Forti, mußten wiederholt werden.

Der erste Akt war zu Ende und rauschendes Klatschen begleitete den Kompositeur vom Orchesterplatze hinweg, doch verhallte es so lange

nicht, bis er sich auf der Bühne zeigte. Kaum hatte er sich von dieser entfernt, so flogen von den Galerien Tausende und aber Tausende von Lobgedichten nach dem Parterre und mit diesen ein schöner Kranz, der sodann von dem Parterre bogenförmig nach der Bühne geworfen wurde, wonach sich sogleich das Rufen und Klatschen von neuem erhob und so lange fortwährte, bis Herr v. Weber zum zweiten Male sich zeigte. Er schien nicht so viel geschmeichelt als gerührt zu sein, doch gab er mimisch zu verstehen, daß er nicht würdig sei, den Kranz zu empfangen, den er auch unberührt liegen ließ und sich sehr bescheiden zurückzog, welches Benehmen neuerdings stürmischen Beifall fand. Im zweiten Akt war der Enthusiasmus bei jeder Szene im Steigen, und der Schluß des Aktes, die wilde Jagd, erreichte das Maximum. Auch nach dem zweiten Akt mußte sich Herr v. Weber zeigen, und so auch am Schluß des dritten Aktes, in welchem ganz besonders der Jägerchor gefiel, der dreimal gesungen werden mußte. Demoiselle Schröder als Agathe und Dlle. Vio, diese liebliche Sängerin, als Agathens Freundin, wetteiferten in Spiel und Gesang.

Es war ein Fest von hohem Werte, das heute in diesem Theater gefeiert wurde, und Herr v. Weber mußte sich überaus überrascht finden von der glänzenden Aufnahme, die er in Wien fand. Die Musik verdiente wirklich eine besondere Auszeichnung. Diese Kraft, diese Fülle, diese Schönheit und Lieblichkeit hörten wir nur in Mozarts und in den Werken einiger weniger anderer Kompositoren. Wie weit hinter Weber steht der in ganz Italien hochgefeierte und auch in Wien sehr beliebte Rossini, der wohl unsere Ohren durch seine lieblichen Melodien zu kitzeln versteht, die sich in allen seinen Opern wiederholen, aber jene Kraft nicht auszudrücken vermögen, die in Webers ‚Freischütz‘ allgemein zur Bewunderung hinreißen.«

Die Theaterzeitung berichtete über diese Aufführung und den Enthusiasmus des Publikums erst am 12. März. Von den Kranzspenden und den ausgestreuten Gedichten ist aber mit keinem Worte die Rede. Wahrscheinlich hatte der Zensor die darauf bezügliche Stelle gestrichen. Sie veröffentlichte aber in derselben Nummer (31) ein anderes Gedicht.

Von Webers Opern kamen in diesem Jahrzehnt noch zur ersten Aufführung in Wien: Euryanthe (25. Oktober 1823) und Oberon (1829).

Der in diesem Berichte genannte Schober war Franz v. Schober, der Freund Schuberts und Schwinds.

24. März 1822. Am 29. März schrieb Schreyvogel in sein Tagebuch: »Gestern war zum Benefize der Regie ‚König Lear‚ nach Voßens Übersetzung von mir eingerichtet. Anschütz leistete Großes und erhielt, wie das Ganze, rauschenden Beifall.«

Über Schreyvogels Bearbeitung schrieb der Dichter Ludwig Halirsch: » . . . Wie schnell erkennt man darin den umsichtsvollen Mann, den wahren Kunstkenner, der mit der tüchtigsten Theorie eine praktische Erfahrung verbindet, welche man selten in dem Grade vereinigt finden wird und welche sich seit Jahren auf das fruchtreichste beurkundet hat. Fürwahr, Herr West ist vielleicht der einzige Mann in ganz Deutschland, der Calderon und Shakespeare auch für die Menge genießbar zu machen und, ohne ihnen von ihrer eigentümlichen Größe etwas zu nehmen, sie für die Bühne zu bearbeiten versteht.«

24. **März 1822**. Johann Sartori, geb. 1759, gest. 1840, ehemals der beste Harlekin, seit 1780 Schauspieler, wurde 1782 Mitglied des Leopoldstädter Theaters und 1798 Regisseur daselbst.

5. **April 1822**. Rossini kam am 22. März nach Wien. Am 13. April fand im Kärntnertortheater die erste Aufführung seiner neuesten Oper »Zelmira« mit der italienischen Operngesellschaft von Neapel statt, darunter dessen Gattin (Rossini-Colbran) und Dlle. Ekerlin, die Sänger Botticelli, Nozzari, Ambrogi und G. David. Rossini wurde dreimal gerufen. Am 14. Juli endete die Stagione mit der Oper Corradino«.

30. **April 1822**. Die letzte Vorstellung im Theater in der Josefstadt, ein musikalisches Quodlibet, betitelt »Alles Durcheinander, oder Ende gut, alles gut«, fand zum Vorteil der Familie Karl Mayers statt.

6. **Mai 1822.** Kurz nach Schluß des Josefstädter Theaters am 1. Mai begann unter der Leitung des Architekten Kornhäusel der Umbau, gegen welchen der Pächter des Kärntnertortheaters bei der niederösterreichischen Landesregierung Beschwerde erhoben hatte. Diese aber befürwortete den Umbau mit dem Bemerken, daß das Josefstädter Theater »bisher nach seiner Lokalität und seinen ganz wertlosen theatralischen Vorstellungen beinahe unter die Theaterbuden gezählt werden konnte«. Die Schlußsteinlegung des neuen Theaters fand am 26. September, die Eröffnung unter Henslers Direktion am 3. Oktober mit Meisl Festspiel »Die Weihe des Hauses« statt, wozu Beethoven die Musik schrieb, der das Orchester persönlich leitete und sich auch an der Schlußsteinlegung durch einen Hammerschlag beteiligte.

9. **Mai 1822.** Dem Erbauer des Theaters in Hietzing, Malanotti, wurde am 12. August 1816 die Bewilligung zu theatralischen Vorstellungen erteilt. Sein Nachfolger Dittrich von Erbmannszahl überließ das Theater einem jungen Manne, Josef Edelbauer, der sich mit Rosenau, dem gewesenen Direktor des Josefstädter Theaters, verband. Da die Behörde Edelbauer als leichtsinnig und Rosenau als verschmitzt schilderte, wurde nach Vorschlag Dittrichs Karl Mayer als Direktor genehmigt.

15. **Mai 1822**. Benedikt Freiherr von Püchler (1797 bis 1842), ein durch Leichtsinn verarmter Edelmann, schrieb eine große Anzahl von Theaterstücken, von welchen einige auf Wiener Vorstadtbühnen aufgeführt wurden; er ist auch der Verfasser einer »Geschichte der Regierung Franz I.«.

19. **Mai 1822**. Veranlassung zu dieser Vorschrift gaben die Einschaltung einiger Stellen in das im Leopoldstädter Theater aufgeführte Stück »Die natürliche Zauberei«, um Ignaz Schuster und der Ennöckl effektreiche Abgänge zu schaffen, sowie Bäuerles eigenmächtige Abänderungen in dem Stücke: »Das Jahr 1822.«

3. **Juni 1822**. Die erste Aufführung des »Freischütz« im Theater an der Wien fand am 5. Juni statt. Die Polizei verbot das Erscheinen des »Wilden Jägers« in der Wolfsschlucht« sowie das des »Eremiten" am Ende der Oper. Die Besetzung war dieselbe wie im Kärntnertortheater.

21. August 1822. Die Angelegenheit kam auch im Staatsrat zur Verhandlung. Ein bemerkenswertes Gutachten erstattete damals der Staatsrat Lederer. »Die Theater« — schrieb er — »sind im allgemeinen ein mit der Zivilisation und dem Wohlstande fortschreitendes Bedürfnis großer Städte. Unternehmungen, die auf ein wirklich bestehendes Bedürfnis berechnet sind und nicht über die Grenzen desselben hinausgehen, finden in der Regel bei einem zweckmäßigen Betrieb ihren angemessenen Gewinn. Wenn dieser Erfolg nicht immer bei den Theatern, wenn er insbesondere nicht bei den Hoftheatern der Residenz stattfindet, so dürfte die Ursache darin liegen, daß die Staatsverwaltung in Hinsicht derselben sich nicht bloß auf den Einfluß und Schutz beschränkt, sondern noch andere, ihr näher liegende Zwecke zu erreichen sucht. Diese Zwecke sind: a) denjenigen Teil des Publikums, der leicht aus Mangel an Beschäftigung auf Abwege geraten kann, durch eine anständige und anziehende Abendunterhaltung davon abzulenken; b) auf die Bildung des Geschmackes und ästhetischen Gefühles des Publikums zu wirken . . Das Burgtheater trägt nicht nur zur Verherrlichung des Hofes dadurch bei, daß es die Meisterwerke der dramatischen Dichtkunst in ihrer größten Vollendung darstellt, es wirkt auch belehrend auf das Publikum, indem es den Produkten der niedrigen Posse und des Abenteuerlichen ein Vorbild des Schönen, des Edleren entgegenstellt.«

25. September 1822. »Die Launen des Zufalls.« Eine Bearbeitung von J. F. Jüngers Lustspiel »Der Strich durch die Rechnung« von K. A. Lebrun. Aufgeführt im Burgtheater zum ersten Male am 2. Dezember 1826.

29. September 1822. Josef Friedrich Korntheuer (1779 bis 1829), hervorragender Lokalkomiker am Theater in der Leopoldstadt, wo er im Vereine mit Raimund, Ignaz Schuster und Therese Krones von 1821 bis 1828 wirkte. »Er hatte« — so schreibt Bäuerle — »die Gabe, Witzspiele und Schlaggedanken, wie kein Komiker es schneller, treffender und glücklicher imstande war, vorzutragen.« — Korntheuer ist auch der Verfasser mehrerer Lustspiele und Possen, von welchen besonders »Alle sind verheiratet« und »Alle sind verliebt«, den größten Erfolg erzielten. Sein letztes Lustspiel, »Die Entführung auf Befehl«, wurde am 7. Februar 1829 aufgeführt.

29. September 1822. Über die geplante Aufführung des Schauspieles »Der Kaufmann von Venedig« im Jahre 1819 sowie über eine Bearbeitung von dem Schauspieler Grüner aus dem Jahre 1814 vgl. Jahrbuch, Bd. 25, S. 254 und 320.

25. November 1822. Auf diese Beschwerde der Pachtungsadministration wurde der Inspektionskommissär angewiesen, solche Mitglieder nach der Vorstellung sogleich in das Polizeihaus abführen und daselbst so lange anhalten zu lassen, als es ihrem Vergehen angemessen sei.

15. Dezember 1822. »Die Schauernacht im Felsenthal« von Gleich, ein Seitenstück zum »Freischütz«, wurde am 14. November im Theater in der Josefstadt aufgeführt.

30. Dezember 1822. Wenzel Lembert (1780 bis 1851), von 1817 bis 1842 Mitglied des Burgtheaters, betätigte sich auch als Schrift-

steller und Redakteur; er ist auch der Verfasser einer »Historischen Skizze des k. k. Hoftheaters in Wien«. — Sein Drama nach Walter Scotts »Der Abt« wurde in Berlin 1825 aufgeführt; in Wien am Theater a. d. Wien erst am 2. März 1830.

1823.

11. **Jänner 1823.** Graf Giovanni Giraud (geb. 1776), Lustspieldichter, zu dessen beliebtesten Kömödien »L'ajo nell' imbarazzo« (1807, deutsch 1824) zählte, starb am 1. Oktober 1834 zu Rom.

25. **Jänner 1823.** »Idamor und Neala, oder Der Paria«, Trauerspiel in fünf Akten nach Casimir Delavigne von J. von Mosel, wurde sechs Jahre später zugelassen und am 12. März 1829 zum ersten Male im Burgtheater aufgeführt. — Auch Michael Beer schrieb ein Trauerspiel »Der Paria«, das am Burgtheater zum ersten Male am 18. Dezember 1827 aufgeführt wurde.

24. **Februar 1823.** »Alzire, oder Die Amerikaner«, von Stuwen übersetzt, wurde zum ersten Male 10. September 1768, in der Bearbeitung von Gotter zum ersten Male am 9. August 1783 aufgeführt.

27. **Februar 1823.** »Der Bräutigam aus Mexiko«, Lustspiel in fünf Akten von Heinrich Clauren nach seiner eigenen Erzählung »Die Kartoffeln in der Schale«. Erste Aufführung im Burgtheater am 13. Februar 1823. Die Kritik in Nr. 23 des »Sammler« tadelte das Erscheinen der Komparserie, das ein Gelächter erregt hatte; in Nr. 25 heißt es, das Stück sei ein Lustspiel, wie es durchaus nicht sein soll. Der Rezensent bezeichnete die fünf Akte als fünf blinde Fenster; es wimmle dieses Lustspiel von Unwahrscheinlichkeiten, die Charaktere seien entweder ins Blaue oder Graue geschrieben und der Witz gehe in diesem Stücke betteln. In dem Dekret der Zensurhofstelle, womit dem Aushilfszensor Rupprecht die Zensur des »Sammler« und anderer Blätter übertragen wurde, wies Graf Sedlnitzky den Zensor an, mit Strenge vorzugehen, da die Erfahrung bewiesen habe, daß Leidenschaftlichkeit und Mutwillen in diesen Zeitschriften ihr Spiel treiben. Angemessenes Lob und bescheidener Tadel sollen in allen Theaterkritiken enthalten sein.

3. **März 1823.** Wilhelm Vogel, damals Generalsekretär des Theaters a. d. Wien, erzielte ehedem als Schauspieler große Erfolge. Von seinen dramatischen Arbeiten gelangten mehrere auch auf Wiener Bühnen zur Darstellung. Darunter im Burgtheater: »Der Amerikaner«, Lustspiel nach Federici (14. Februar 1799); »Die Ähnlichkeit«, Lustspiel nach Forgeot (24. Mai 1800); »Rede und Ersatz« (4. Oktober 1802); »Vier Schilderwachen auf einem Posten«, Lustspiel (6. März 1815); »Der König und der Stubenheizer« (16. Juli 1815); »Der Hut«, Lustspiel (28. August 1800); »Der Liebe Zauberkünste«, Lustspiel (1. Juli 1819); »Der tote Gast«, Lustspiel (5. Februar 1823); »Die Liebe zu Abenteuern«, Lustspiel (12. Februar 1825); »Der Erbvertrag«, Dramatisches Gedicht (22. Oktober 1825); »Der letzte Pagenstreich«, Lustspiel (Fortsetzung von Kotzebues »Pagenstreiche« (13. Dezember 1819); »Der Nachschlüssel«, Drama nach Frederic (28. April 1827); »Er hat alle zum Besten«, Lustspiel (27. Oktober 1829); »Witzigungen«, Lustspiel (18. Juni 1853).

23. März 1823. Franz Xaver Told von Toldenburg, produktiver dramatischer Schriftsteller, bekannt durch sein Zauberspiel »Der Zauberschleier«, das erste Stück in Wien, das hundertmal in ununterbrochener Folge aufgeführt und über vierhundertmal dargestellt wurde. Told ist der Verfasser einer Reihe von Zauberspielen, Possen und Parodien. Zu seinem letzten Stück »1001 Nacht« schrieb Franz von Suppé die Musik.

30. März 1823. Sophie Müller, von Schreyvogel 1822 aus Mannheim nach Wien als tragische Liebhaberin gebracht, debütierte am 5. August als Lady Rutland in »Essex«. Ihrer ruhmreichen Laufbahn wurde sie am 19. Juni 1830 durch den Tod entrissen.

18. Mai 1823. Karl Wolfgang Unzelmann (1786 bis 1843), dessen Taufpathe Goethe war, betrat als Gast am 10. April 1823 die Hofbühne und debütierte als engagiertes Mitglied am 13. November in der Rolle des Peter Selbert im »Herbsttag«.

8. August 1823. Vorzugsweise waren es pekuniäre Rücksichten, die die Aufhebung des Vertrages verursachten; die Dotation sollte nach Möglichkeit vermindert werden. Auf die Frage, ob das Kärntnertortheater geschlossen werden sollte, bemerkte der Referent der Polizeihofstelle: »Wenn jemals Zeitverhältnisse den Staatsverwaltungen die Befolgung des Spruches Panem et circenses in einer Hauptstadt zum Gebote machten, so sind es die gegenwärtigen. Eben deshalb nimmt man bei allen Regierungen des zivilisierten Teiles von Europa das Streben wahr, dem Publikum in den Hauptstädten die Theater geöffnet zu halten, wenn es auch mit namhaften Opfern des Staatsschatzes geschehen muß.« — Der Oberste Staatskanzler Graf Saurau verwies darauf, daß, als unter Maria Theresia das Theater della scala erbaut wurde, die Staatsverwaltung die Verbindlichkeit übernommen habe, eine Dotation zu leisten, demzufolge das bedeutende Opfer jährlicher 240.000 Lire aus dem Staatsschatze gebracht wurde.

25. August 1823. Als Ruhestörer in den Vorstadttheatern wurden genannt: die Hofschauspieler Neufeld und Rettich, die Schriftsteller Habatsch und Gomez. — Bemerkungen über das Treiben der Halbwelt im Leopoldstädter Theater finden sich auch in einigen Aufzeichnungen von Fremden über die Sitten in Wien. Auch in einem Polizeiberichte wird gemeldet, daß die erste, sogenannte Hofloge von einer unter dem Namen der »Königin von Dänemark« bekannten Angehörigen dieser Klasse besetzt war.

10. Oktober 1823. »Alte und neue Dienstboten« von Kringsteiner, zum ersten Male am 31. Dezember 1806 im Leopoldstädter Theater aufgeführt.

14. Oktober 1823. Ludwig Halirsch, geb. Wien, 7. März 1802, gest. Verona, 19. März 1822, begabter Dichter, ein äußerst tätiger Mitarbeiter an belletristischen Journalen und Almanachen. Sein dramatisches Gedicht »Petrarca« erschien 1823 bei Winnbrack in Leipzig. Sein dramatisches Gedicht »Der Morgen auf Capri« wurde im Burgtheater zum ersten Male am 27. September 1827 aufgeführt.

24. Oktober 1823. Veranlassung bot die Nummer 100 der in Dresden erschienenen Zeitschrift »Merkur«, worin unter der Aufschrift

»Monatliche Mitteilungen aus Wien« Beiträge von Friedrich Stölzer erschienen sind. Die Erhebungen ergaben, daß der Autor Ludwig Halirsch sei, der sich auch der Decknamen Waller und Stölzer bediente.

21. November 1823. Ein romantisches Trauerspiel »Belisar« von Eduard von Schenk wurde im Burgtheater zum ersten Male am 27. Jänner 1827 aufgeführt.

25. November 1823. Als das Verbot des »Ottokar« in Wien bekannt wurde, schrieb Madame Arensteiner an Bartholdy in Rom: »Grilpatzers (sic) Tragödie Ottokars ist verboten, jedoch glaubt man, da dieses Verbot so allgemeine Teilnahme und Mitleiden mit dem Autor erregt, daß man die Sache noch einmal bespricht und bedenkt. Competente Richter, die dieses Trauerspiel gelesen haben, erklären es für vortrefflich und erhöhen dadurch noch mehr die Sehnsucht, es kennen zu lernen. Übrigens nimmt die Strenge der Zensur dermaßen zu, daß man unter anderem auch ein Rechenbuch verboten hat.«

1824.

21. Jänner 1824. Über den Versuch, »Wallenstein« 1802 auf der Hofbühne darzustellen, sowie über die Aufführung einer Bearbeitung am 1. April 1814 vgl. Jahrbuch, Bd. 25, Nr. 16 und 278.

28. Jänner 1824. Über die Zensurverhandlungen anläßlich der Vorlage von Grillparzers »König Ottokars Glück und Ende« vgl. August Sauer: »Aus dem alten Österreich. Kleine Beiträge zur Lebensgeschichte Grillparzers und zur Charakteristik seiner Zeit. Als Handschrift gedruckt. Prag 1895«, und Karl Glossy: Zur Geschichte des Trauerspieles »König Ottokars Glück und Ende«, Jahrbuch, Bd. 9, S. 213—247.

11. Februar 1824. Kaiser Franz schrieb nach der Lektüre des »Rudolf von Habsburg« an Pyrker: »Sowohl Ich als Sie (die Kaiserin) haben dasselbe mit besonderem Wohlgefallen aufgenommen, und zwar um so mehr, da Sie zum Stoff Ihres Gesanges einen Uns so teuren Gegenstand aus der vaterländischen Geschichte gewählt und dadurch Uns abermal einen Beweis Ihrer warmen Anhänglichkeit an Mich und Mein Haus dargelegt haben. Empfangen Sie dafür von Uns Beiden den verbindlichsten Dank.«

12. Februar 1824. Die Theaterordnung von 1800 enthält auch Bestimmungen, die auf das gesellschaftliche Leben der Wiener von damals einiges Licht werfen. So wird darin verboten, Hunde ins Theater mitzunehmen, und angeordnet, beim Eintritt in das »Nobelparterre« den Hut abzunehmen. Diese Theaterordnung enthält auch das noch heute bestehende Verbot, daß Mitglieder dieser Bühne nach geendigtem Stücke unter was immer für einem Vorwand vor dem Publikum erscheinen.

1. März 1824. Deinhardsteins Drama »Der Gast« wurde im Burgtheater zum ersten Male am 10. Mai 1824 aufgeführt.

29. März 1824. Eßlair trat im März als Gast im Theater a. d. Wien auf. Seine erste Rolle war Theseus (Phädra), dann folgten:

Hugo in Müllners »Schuld«, Tell, Lear, Meinau in »Menschenhaß und Reue«, Oberförster in Ifflands »Jäger«, Dallner in »Dienstpflicht«, »Macbeth«. — Eßlair erhielt nebst freier Kost und Wohnung für jede Vorstellung 40 Dukaten.

30. April 1824. Über Unzelmann schreibt Costenoble in seinen Tagebüchern: »Unzelmann scheine nicht zu sorgen, wo das Brot hernehmen morgen.« Auch Karl Maria von Weber schilderte ihn als leichtsinnigen Patron.

2. Mai 1824. Über Franul von Weissenthurn vgl. Jahrbuch, Bd. 25, S. 102, 122, 128, 148, 167, 168, 293. Siehe weiter Jahr 1826, Februar 8.

26. August 1824. Wie Graf Sedlnitzky in einer Note (1831) sich äußerte, ist Saphir 1823 nach Wien gekommen. Da er jedoch nach den bestehenden Judentoleranznormen weder den erforderlichen Ausweis, daß er in die Familienliste einer die hiesige Toleranz besitzenden israelitischen Familie aufgenommen sei, herstellen noch überhaupt eine ordentliche, seinen Aufenthalt rechtfertigende Bestimmung genügend dartun konnte, sondern lediglich angab, hier den Privatstudien der Philologie obliegen zu wollen, so wurde derselbe zurückgewiesen, um so mehr als er auch hier durch mehrere an die »Theaterzeitung« gelieferte Artikel unangenehme Reibungen und polizeiliche Amtshandlungen veranlaßt, überhaupt aber in Zensurrücksichten hier wie in Pest manchen Anstoß gegeben hatte. Er kehrte 1824 nach Pest zurück. Allein sein ungezügelter Hang zur beißenden Satire zog ihm dort neue Verdrießlichkeiten zu, die ihn bestimmten, sich zu entfernen, worauf er sich nach Berlin verfügte, wo er in der Redaktion von Zeitschriften seinen Nahrungserwerb suchte. Auch dort zog er sich Unannehmlichkeiten in dem Grade zu, daß er mit Arrest bestraft und von Berlin abgeschafft wurde, von wo er sich sofort nach München begab. Dort ernährte er sich durch Herausgabe einiger Tagesblätter und sonstiger schriftstellerischer Arbeiten, welche sich stets durch Leidenschaftlichkeit und beißenden Witz auszeichneten, daher auch Beifall und Abgang fanden. Saphir trieb in München sein freches Spiel fort, bis er, nachdem er mehrmals mit Arrest bestraft worden, von München ebenfalls weggewiesen wurde. Er unternahm sodann eine Reise nach Frankreich, hielt in Paris und in anderen Städten humoristische Vorlesungen, kehrte aber nach einiger Zeit wieder nach München zurück, wo er die Redaktion eines im Sinne und im Interesse der königlichen Gewalt gegen die auf selbe gerichteten Angriffe der Kammer verfaßten satirischen Tagblattes »Der deutsche Horizont« übernahm.

6. November 1824. Nach dem Ableben des Grafen Wrbna (29. Oktober 1824) wurde Graf Rudolf Czernin zum Oberstkämmerer ernannt. Unter ihm kam es zu wiederholten Differenzen zwischen ihm, dem eigenwilligen und schroffen Grafen, und Josef Schreyvogel, dessen Verdienste schließlich 1832 mit Entlassung und Pensionierung belohnt wurden, da Czernin in seiner Gehässigkeit dem Kaiser berichtet hatte, daß Schreyvogel zur Versehung seines Dienstpostens durchaus nicht mehr geeignet sei. Czernin führte die Oberleitung bis 20. Jänner 1844, worauf diese dem Oberzeremonienmeister Friedrich Egon Landgrafen zu Fürstenberg übertragen wurde.

22. November 1824. Über Perinet vgl. Jahrbuch, Bd. 25, S. 281 und 282. Seine Travestie »Hamlet« wurde zum ersten Male am 5. November 1807 im Leopoldstädter Theater aufgeführt.

25. November 1824. Karl Ludwig Costenoble, Mitglied des Burgtheaters von 1818 bis 1837, seit 1831 auch Regisseur, war auch als Bühnenschriftsteller tätig. Seine Tagebuchaufzeichnungen sind ein schätzenswerter Beitrag zur Geschichte des Burgtheaters. Costenobles Gattin Johanna Margarethe, ebenfalls Mitglied des Burgtheaters (1818 bis 1828), wirkte in zweiten Frauenrollen sehr verdienstlich.

1825.

23. Jänner 1825. In Nußdorf führte die Schauspielertruppe des Josef Pilz sogar Ballette auf und verwendete hiezu Mädchen aus der Ortschaft.

Zum 16. Februar 1825. Über die Aufführung des Trauerspieles »König Ottokars Glück und Ende« im Burgtheater schreibt der Hofbeamte Perch in seinem Tagebuche: »Der geschätzte Dichter, rühmlich bekannt durch seine früheren Werke, hat hier ein großartiges Gemälde aus der vaterländischen Geschichte geliefert, das jedem Österreicher doppelt wert sein muß. Die Kritiker haben hierüber schon manchen Kiel abgenutzt, viel Wahres und Gutes gesprochen, aber auch manches dem Tadel unterzogen und insbesondere Ottokars Charakter nicht entsprechend gefunden. Wenn man jedoch bedenkt, daß sich der Dichter in diesem gigantischen Werke nicht an die Einheit des Ortes und der Zeit gebunden, daß er eine Tatenreihe von 16 bis 17 Jahren vor unseren Blicken in vier Stunden vorübergeführt hat; daß der Charakter des übermütigen, stolzen, siegestrunkenen Ottokar im ersten und zweiten Akt, wo halb Europa sozusagen sich vor ihm beugte, ganz anders sich darstellen mußte als in den letzten Akten nach Verlauf einer Zeit von 12 bis 14 Jahren, wo Ottokar gedemütigt, von den meisten seiner Anhänger verlassen, vom Deutschen Reiche ausgestoßen erscheint, so wird dieser Vorwurf viel an seiner Kraft verlieren. Kennen wir doch aus der neueren Geschichte einen Mann, der schon im Jahre 1814 einen ganz anderen Charakter uns zeigte, als ihm noch anno 1812 eigen war, wo er Europa unter seinen Füßen sah. Warum sollte sich der Charakter Ottokars nach so vielen Jahren gleich geblieben sein? Indessen, ich muß gestehen, für einen Abend war dieser Abstand freilich groß, und es gehörte viel Täuschung dazu, sich darüber hinauszusetzen; aber welches Mittel hätte erübrigt, höchstens dieses, daß Grillparzer sein Trauerspiel wenigstens für drei Abende ausgedehnt hätte, und wäre dies geschehen, es würde wahrscheinlich ermüdet haben. Hat man doch, um dieses letztere zu vermeiden, Schillers ‚Wallenstein' für einen Abend zugeschnitten. Ich muß bekennen, daß mir dieses (Grillparzers) Trauerspiel, ungeachtet mancher Mängel, einen hohen Genuß gewährte. Die blühende, phantasierende, geregelte Sprache, der rasche Gang der Handlung, der Geist, welcher durch das ganze Werk weht, zeigen von einer seltenen, geübten Feder und drängen selbst den Feinden des Dichters (wer hätte diese nicht?) Bewunderung und Beifall ab.«

24. Februar 1825. Über die Aufführung des »Ottokar« im Theater a. d. Wien schreibt Perch: »Herr Rott (Ottokar) befriedigte

und erhielt in manchen Szenen laute Anerkennung. Unter die gelungensten Stellen kann der von ihm vorgetragene Monolog im fünften Akt, am Sarge Margarethens, und jener während der Schlacht, als Ottokar schon verwundet erscheint, gezählt werden. Herr Rott konnte, was nicht gefordert werden kann, den Heroen in der Kunst, Herrn Anschütz, welcher den Ottokar auf der Hofbühne gibt, nicht erreichen, wer aber diesen nicht gesehen hat, dem leistet Herr Rott vollkommen genüge. Gelungen zu nennen war das Spiel des Herrn Demmer als Rudolf. Die übrigen Rollen, welche noch aus dem Hintergrund des Gemäldes hervorschimmerten, waren Margarethe von Österreich (Madame Gottdank), Kunigunde von Massovien (Demoiselle Resch), Merenberg Vater und Sohn (Herr Klein und Herr Walser), Ottokars Kanzler (Herr Mayerhofer), Zawisch (Herr Palmer) und Milota (Herr Posinger). Demoiselle Resch, Herr Klein und Herr Mayerhofer verdienen unter diesen mit Auszeichnung genannt zu werden. Die Dekorationen waren schön, die Kleidungen reich und glänzend, streng dem Zeitalter angemessen, in dem die Handlung spielte. Die Schlacht, in der Ottokar seinen Tod fand, war gut arrangiert und machte großen Effekt. Der Saal war sehr gefüllt und Herr Orchesterdirektor Clement, dem die heutige Einnahme galt, dürfte sehr zufrieden sein.«

4. März 1825. Das Trauerspiel von Pannasch: »Die Grafen von Montalto«, wurde vom 15. September 1824 bis 21. Jänner 1825 im Burgtheater siebenmal aufgeführt.

21. März 1825. Die letzte Vorstellung im Kärntnertortheater unter der Pachtungsadministration fand am 26. März statt. Kurz vorher gab Barbaja eine neue italienische Oper: »I. Pretendenti delusi« von Mosca, sowie ein neues Ballett: »Alexander in Indien« von Vestris. Am 4. April begannen die Vorstellungen der Gesellschaft des Josefstädter Theaters mit Angelys Posse »Sieben Mädchen in Uniform«, worauf ein Tanzdivertissement folgte. Die Vorstellungen fanden bei ermäßigten Preisen statt: eine Loge kostete 9 fl., ein Sitz im Parterre 1½ fl., im dritten Stock 1 fl. 20 xr., im vierten Stock 1 fl.

21. April 1825. Palffy hatte durch die erste Ausspielung nebst 4000 Losen einen Überschuß von nahezu einer halben Million Gulden Wiener Währung erzielt und das Theater zurückgekauft, wo er kostspielige Veränderungen vornahm. In künstlerischer Beziehung aber stellte sich kein Fortschritt ein: »Es mangle« — so berichtete man dem Grafen Sedlnitzky — »an einem umsichtigen Direktor, die Regisseure wählten nur Blend- und Zugstücke. Tiger, Wölfe, Leoparden seien auf die Bühne gebracht, die Schaulust übersättigt, das stehende Repertoire vernichtet worden. Begreiflich, daß dieses Theater in den bisherigen Händen sich weder erhalten noch weniger heben könne, denn es verlange einen spekulativen und dennoch kunstsinnigen Kopf, ohne alle eigene Liebhaberei für eine gewisse Gattung. Die Erfahrung habe gelehrt, daß dem Grafen Palffy bei aller Gewandtheit, Kenntnis und Geschmack solche Eigenschaften fehlen und er zwar Glänzendes, aber nichts Dauerndes aufzustellen vermöge. Eine nochmalige Ausspielung hätte keinen anderen Zweck, als höchstens eine vollständige Befriedigung der Gläubiger zu bewirken; übrigens sei die öffentliche Meinung einer abermaligen Ausspielung nicht günstig.

22. Mai 1825. Am 19. August 1825 eröffnete Carl, Direktor des Isartortheaters in München, mit seiner Gesellschaft im Theater a. d. Wien ein längeres Gastspiel mit dem romantischen Schauspiel: »Die Räuber auf dem Kulmerberg« von Cuno. »Mich und sehr viele Menschen« — berichtet Perch in seinem Tagebuche — »trieb die Neugierde in dieses Schauspielhaus, das sich dergestalt füllte, daß gewiß ein Drittel zurückkehren mußte. Eine kraftvolle Ouvertüre unter Leitung des Kapellmeisters Riotte eröffnete die Vorstellung. Carl spielte den Räuber Kuß, den Ritter Ottomar: Kunst, den Ritter Heinrich von Reifengrün: Dessoir, die Bibiana: Madame Carl.«

10. Juli 1825. Ein geheimer Berichterstatter meldete, Holbein habe, durch den Grafen Saurau unterstützt, das Kärntnertortheater pachten wollen, sich aber geweigert, eine Kaution zu erlegen; durch die Vermittlung seines Gönners sei ihm eine Audienz bei Kaiser Franz ermöglicht worden, bei welcher Gelegenheit er eine Kaution von 50.000 fl. angeboten habe. Der Kaiser hätte jedoch 100.000 fl. verlangt, worauf Holbein bemerkt haben soll, wenn er 100.000 fl. besäße, würde er sich nicht um eine Theaterdirektion bewerben, worauf der Kaiser geantwortet habe: »Sie haben Recht, denn ich weiß, was mich die Theaterdirektionen kosten.«

17. August 1825. Das Lustspiel »Die beiden Britten«, nach dem Französischen von Karl Blum, wurde im Burgtheater zum ersten Male am 21. September 1825 aufgeführt. — »Jack Spleen«, Lustspiel in einem Akt, nach J. Patrats »Le fou raisonable, ou L'Anglaise«, deutsch von F. L. Schröder, wurde unter dem Titel »Der vernünftige Narr« im Burgtheater zum ersten Male am 23. Juni 1784 aufgeführt. — »Der schwarze Mann«, Posse in zwei Akten nach Gernevaldes »L'homme noir. ou Le Spleen« von F. W. Gotter, im Burgtheater zum ersten Male am 16. Oktober 1784 aufgeführt.

6. September 1825. »Gisela von Bayern« wurde zu Preßburg am 30. September 1825 aufgeführt. Meisl erhielt ein Honorar von 50 Dukaten. An Stelle der Müller trat Madame Löwe.

27. September 1825. Brice und Frau traten in Wien zum ersten Male am 26. August 1819 in einigen Szenen aus dem Singspiel »Adolf und Klara« im Theater a. d. Wien auf. Gelobt wurden Madame Brices brillante Mimik und ihres Gatten Gesangskunst.

1. November 1825. Die erste Aufführung der Parodie »Pygmalion« erfolgte am 29. April 1812 im Leopoldstädter Theater.

29. November 1825. Karl Friedrich Hensler starb am 24. November 1825. Zu seinen Freunden zählte auch Perch, dessen Tagebuch folgende Stelle enthält: »Ich lernte ihn persönlich kennen und erfreute mich durch einen langen Zeitraum seiner Gesellschaft, seiner Freundschaft, indem ich ihn an jedem Sonntag besuchte, einige Stunden angenehm mit ihm verplauderte und sein wohlwollendes, menschenfreundliches Herz und seinen edelmütigen Charakter näher kennenzulernen Gelegenheit hatte.«

24. Dezember 1825. »Bianca und Enrico«, Trauerspiel in fünf Akten nach Thomsons »Edward and Eleonora«, von Ignaz Mosel, wurde am 6. Mai 1828 nach erfolgter Umarbeitung zugelassen und zum ersten Male am 4. November 1828 im Burgtheater aufgeführt.

25. Dezember 1825. 1825 befanden sich in Wien: 738 Weinwirte, 269 Bierwirte, 36 Hotelinhaber, 39 Kaffeesieder in der Inneren Stadt und 44 in den Vorstädten.

1826.

5. Jänner 1826. »Unser Verkehr« von Sessa wurde bereits 1816 im Auftrage des Kaisers wegen der Ausfälle gegen die Juden verboten.

8. Februar 1826. Weissenthurns Schauspiel »Pauline« wurde im Burgtheater zum ersten Male am 27. April 1826 aufgeführt. Bis zum 20. Mai 1853 wurde es 35 Male dargestellt.

18. Februar 1826. Barbaja begann die neue Pachtperiode am 29. April mit Weigls Oper: »Die Jugend Peters des Großen.« Die letzte Vorstellung fand am 30. Mai 1828 statt, worauf das Kärntnertortheater geschlossen wurde.

25. Februar 1826. Außer an der Holzverkleinerungsanstalt Phorus beteiligte sich Palffy auch an dem Wiener lithographischen Institut, und zwar bis November 1822 gemeinschaftlich mit dem Grafen Pötting, worauf an dessen Stelle Freiherr von Leykam trat. 1826 kaufte Therese von Trautmannsdorff das lithographische Institut.

7. April 1826. Die Henslerischen Erben eröffneten die Vorstellungen im Theater a. d. Wien am 15. Mai mit Mozarts »Zauberflöte« und schlossen sie am 15. Juli. Das Theater sollte am 21. August licitando veräußert werden, doch fand die Versteigerung erst am 15. Dezember statt.

10. April 1826. Der Zenior berichtete hierüber: »Dramatischen Wert hat das Stück. Alle handelnden Personen (den Arias und die maurische Sklavin ausgenommen) haben eine großartige Handlungsweise, selbst der König bei seiner in Leidenschaft begründeten Schwäche erregt Mitleiden und zum Schluß hin sogar Bewunderung seiner Überwindung. Faktisch wird der Satz durchgeführt: Der König hat von dem, was er tut, nur Gott Rechenschaft zu geben, und auf diesen Satz hin erscheinen seine Vasallen als die Bereitwilligsten, seinem Willen zu gehorchen. Ungeachtet dieser Tendenz und ungeachtet der am Schlusse hervortretenden Gerechtigkeit kann ich für die Zulassung des Stückes doch nicht stimmen, weil ein König in seiner Leidenschaft die Ursache all des Unheils ist, das in dieser Tragödie dargestellt wird.«

Ein zweites Gutachten lautet: »Der Stoff zu dieser Tragödie scheint mir in jeder Beziehung sehr übel gewählt. Nicht jedes, wenngleich nur aus dem bürgerlichen Leben aufgegriffene Gemälde menschlicher Schwächen (mag auch am Schlusse das Moralprinzip siegend aufrechterhalten werden) ist zur Darstellung geeignet; um wieviel weniger demnach ein Gemälde, welches, die Schranken des bürgerlichen Lebens überschreitend, sich an Gegenstände wagt, deren Kolorit nie zart genug gegeben werden kann, um nicht der schuldigen Achtung und gebührenden Ehrfurcht zu nahe zu treten. Weit entfernt, daß auch Fürsten menschlichen Schwächen unterliegen können, wäre es sehr gewagt zu behaupten, daß es deswegen auch gestattet und folgenlos sei,

fürstliche Schwächen auf der Bühne zur Schau zu stellen. Der geheiligte Charakter eines regierenden Fürsten fordert Unverletzbarkeit, welche durch Schilderung unwürdiger Schwächen nicht erhalten werden kann und gegenteilig vielmehr dazu beiträgt, das Ideal menschlicher Größe zur Gemeinheit herabzuzerren, somit verächtlich zu machen. Dies scheint der Autor dieser Tragödie nicht berücksichtigt zu haben, ja er verliert sich noch weiter, indem er seinen Regenten uns nicht allein als Schwächling zeichnet, sondern ihn sogar zum Verbrecher stempelt. Von sinnlicher Leidenschaft hingerissen, überläßt er, der Schwächling, sich blindlings den bösen Ratschlägen eines feilen Höflings. In dem erteilten Befehle zum Meuchelmorde, in den Überredungsversuchen der Richter zu gesetzwidrigen Handlungen stellt er ihn als Verbrecher dar. Was nutzt die Reue dieses Regenten, nachdem der Mord vollbracht, das Glück zweier liebender, guter Menschen dadurch zertrümmert ist — was für eine Sühne vermag er dafür anzubieten, wie ist auf solche Weise das Moralprinzip gerettet? Ich muß bekennen, daß ich, abgesehen von diesen letzteren Betrachtungen, mich nie für die Aufführung dieses Stückes, am wenigsten aber auf der k. k. Hofschaubühne, erklären kann, da es in einer so aufgeregten Epoche, wie die gegenwärtige fortwährend ist, und in welcher die Legitimität der Throne sowie das monarchische Prinzip so viele teils offen handelnde, teils verkappte Widersacher findet, meines Ermessens nicht erst noch absurder dramatischer Aufforderungen, unter welche ich dieses Zerrbild eines gekrönten Schwächlings und Verbrechers reihen muß, bedarf, um dem unheilschwangeren Zeitgeiste neuen Nahrungsstoff anzubieten.«

Ein dritter Zensor berichtet: »In einer Zeit, in welcher der Geist der Völker von Skriblern aller Art, mit und ohne Konvenienz der Regierung, selbst in monarchischen Ländern gegen die Majestät der Throne und Heiligkeit der gekrönten Häupter aufgeregt wird, würde man sich schwer gegen die k. k. Zensurgesetze versündigen, wenn man ein Manuskript, wie das vorliegende ist, zum Druck zuließe, desto weniger darf also die Aufführung eines Dramas, worin der König, von Sinnenlust hingerissen, von einem Schmeichler geleitet, als Besteller zum Morde und als Verführer der Richter erscheint, auf einer österreichischen Bühne, zumal auf dem k. k. Hoftheater in der Residenz selbst, gestattet werden.«

2. Oktober 1826. Gegen die Absicht einiger Gläubiger des Leopoldstädter Theaters, Carl zum Direktor dieser Bühne zu ernennen, erhoben auch die Schauspieler Einspruch. In einer Eingabe (gezeichnet von Sartori, Ignaz Schuster, Ferdinand Raimund, Paolo Rainoldi, welchen sich auch Bäuerle als Theaterdichter anschloß) wird bemerkt, daß die Beschwerdeführer selbst eine Subpachtung angetragen und um 2000 fl. mehr geboten hatten. Carls Spekulation ziele dahin, drei Theater nur um des pekuniären Gewinnes wegen zu vereinigen, die Theater würden leiden, die Konkurrenz aufhören, das Publikum in seinem Genusse verkürzt und der Geschmack herabgezogen werden.

6. Oktober 1826. Vereint mit den Kräften des Theaters in der Josefstadt pachteten Carl und die Henslerschen Erben das Theater a. d. Wien vom 1. Oktober an. Am 14. wurde daselbst Meisls Drama »Rudolf von Habsburg, oder Die Sterner und Psitticher«, von Harro Harring metrisch bearbeitet, zum ersten Male aufgeführt.

30. Oktober 1826. Die französische Gesellschaft des Brice spielte bereits im Juli bis September im Kärntnertortheater und begann ihre Vorstellungen mit »**Ma tante Aurore**« und »**Le gastronome sans argent**«. Die Gesellschaft, die über keine hervorragenden Kräfte verfügte, setzte ihre Vorstellungen im Redoutensaal am 1. November fort. Von den zur Darstellung im Kärntnertortheater und im Redoutensaal der Zensur vorgelegten Stücken wurden verboten: »**Le Pensionnat de jeunes filles**«, »**L'art d'obtenir les plaies**« und »**Molière chez Ninon, ou La lecture de Tartuffe**«. Unter den Darstellern waren nur Brice und dessen Frau, der Komiker Clément, Fradelle, Madame Sarda und Demoiselle Fusil bemerkenswert.

19. November 1826. »Die alten und neuen Dienstboten.« Ein lokales Gemälde in drei Akten vom Verfasser des »Zwirnhändlers« (Kringsteiner). Siehe 10. Oktober 1823. Im selben Jahre, am 19. September, wurde das Sittengemälde: »Die Dienstboten in Wien« von Schildbach, aufgeführt.

16. Dezember 1826. Die Folge der Eigentumserwerbung der Wimmerschen Erben war die Aufhebung der Carlschen Pacht. Die Bühne wurde am 16. Dezember geschlossen.

19. Dezember 1826. »Faschingsfreuden.« Das Original, »Die schwarze Redoute« von Kringsteiner, wurde zum ersten Male im Theater in der Leopoldstadt am 16. Jänner 1804 aufgeführt.

1827.

4. Februar 1827. Ausführlich über Schreyvogels »Wallenstein«-Bearbeitung handelt die Studie von Dr. Eugen Kilian: »Der einteilige Theater-Wallenstein«, Berlin 1901, S. 61—72, worin auch die Zensurstriche angeführt sind. — Über die bereits im Jahre 1819 beabsichtigte Aufführung des »Kaufmann von Venedig« siehe Jahrbuch, Bd. 25, S. 254, 320.

6. März 1827. Am 20. April erwarb Carl im Versteigerungswege den auf 1223 fl. 42 Xr. geschätzten Fundus und auch sämtliche Dekorationen des Theaters a. d. Wien.

5. April 1827. Am 22. Dezember 1827 schrieb Graf Sedlnitzky an den Fürsten Lobkowitz, Gouverneur in Lemberg:

»Als das deutsche Original des von Ernst Raupach verfaßten Trauerspieles ‚Isidor und Olga' hierorts zur Aufführung nicht zugelassen wurde, sprachen für diese Zensurentscheidung die Motive, daß die Bastarde überhaupt, zumal aber jene, die den Familien höherer Standespersonen angehören, ein in mehrfacher Beziehung anstößiger, das Sittengefühl verletzender Gegenstand der dramatischen Vorstellungen seien und daß in dem befragten Trauerspiele insbesondere das Spiel gräßlicher und wilder Leidenschaften mit zu grellen Farben behandelt sei. Die k. k. Hoftheaterdirektion, welche dieses Trauerspiel im Hofburgtheater zur Aufführung zu bringen wünschte, hat sonach mehrere Stellen in demselben teils abgeändert, teils weggelassen, und das solchergestalt abgeänderte Manuskript ist demzufolge nach wiederholter Prüfung gemäß dem allerhöchsten Befehl zur Darstellung auf dem hiesigen k. k. Hofburgtheater zugelassen worden.«

15. Dezember 1827. »Kopf und Herz« von Friedrich Anton v. Schönholz, dem Verfasser der »Traditionen zur Charakteristik Österreichs, seines Staats- und Volkslebens unter Franz I.« (Eingeleitet und erläutert von Gustav Gugitz 1914, München bei Georg Müller). Schönholz schrieb auch zwei Lustspiele, ein vieraktiges und ein fünfaktiges, worüber er ebenfalls in den »Traditionen« spricht (II, 300 bis 311), ohne die Titel anzugeben. Beide Stücke wurden im Burgtheater eingereicht, das erste von Schreyvogel zurückgewiesen, da das Sujet gegen die Sitten des Adels verstoße, das zweite, das hier in Frage kommende, von der Direktion angenommen, von der Zensur aber verworfen. Zwei Textstellen gibt Schönholz (S. 308) selbst an. Eine ausführliche, auf neuen Quellen beruhende Biographie des Schriftstellers veröffentlichte Gustav Gugitz als Einleitung zu den »Traditionen« (I—XLII).

31. Dezember 1827. »Heinrich der Finkler.« Dramatische Legende in einem Akt. Klingemanns dramatische Werke (Braunschweig 1817—1818). I, Bd. 3.

1828.

3. Jänner 1828. Raimund übernahm die Leitung des Leopoldstädter Theaters am 17. April 1828. Castelli schrieb damals in der Dresdner Abendzeitung (Nr. 13): »Alles, was Raimund ergreift, faßt er mit Hast und Heftigkeit, alles, was in seiner Sphäre sich befindet, legt er sich an das Herz und sein Fleisch möchte nicht so willig sein, als sein Geist. Er ist schwächlich, reizbar, somit läßt sich befürchten, daß der gute Mann vielmehr bald der Mühe unterliegen dürfte.« In demselben Jahre gelangten von seinen Werken zur ersten Aufführung: »Die gefesselte Phantasie« (8. Jänner), »Alpenkönig und Menschenfeind (17. Oktober). Das Repertoir zeigt im ersten Jahr nur wenige Novitäten, darunter das Zauberspiel »Sylphide«, als dessen Verfasserin Therese Krones angegeben ist, dessen Autorschaft aber ihrem Bruder Josef Krones zugehört, wie auch des Zauberspiels »Nebelgeist und Branntweinbrenner« (29. April 1829). Einer der größten Theaterskandale ereignete sich in diesem Jahr anläßlich der Aufführung von Bäuerles »Die Giraffe in Wien«, einer Gelegenheitsposse, die am 9. Mai zum ersten Male dargestellt, ausgepocht und ausgezischt wurde. Damals wurde die erste Giraffe nach Wien gebracht, ein Geschenk des Vizekönigs von Ägypten an Kaiser Franz, das damals in Wien großes Aufsehen erregte. Man gab sogar ein »Giraffe-Fest« in Penzing, wo jede Dame einen Blumenstrauß mit Kopf und Hals einer Giraffe aus Tragant erhielt und Galopp à la Giraffe getanzt wurde. Es war Mode, Handschuhe mit dem Bildnisse der Giraffe zu tragen und in der Rauhensteingasse verkaufte ein Goldarbeiter: Nadeln, Ohrgehänge und Ringe à la Giraffe. Im zweiten Jahr von Raimunds Direktion, am 4. Dezember 1829, gelangte sein Zauberspiel »Die unheilbringende Zauberkrone« zur ersten Aufführung, das bis 17. d. M. noch neunmal wiederholt wurde. Sonst wurden noch aufgeführt die Parodien: »Der ungetreue Diener seiner Frau« (28. Jänner); »Die geschwätzige Stumme von Nußdorf« (27. März); »Julerl, die Putzmacherin« [Parodie der Vestalin] (12. September).

8. Jänner 1828. Das Urteil über Carl wird auch durch Äußerungen von Personen bestätigt, die zu Sedlnitzkys geheimen Korrespondenten zählten. Einer derselben berichtete bereits am 14. April 1827, Carl habe sich durch seine schmutzigen und eigennützigen Handlungen sehr übel empfohlen und aus seiner Verbindung mit Scheidlin nur Vorteile gezogen, indem er sich trotz des Gesellschaftsverhältnisses noch einen Gehalt von 6000 fl. K. M. bedingte. Ein anderer geheimer Berichterstatter bemerkt: »Hätte die Staatsverwaltung lediglich den Betrieb einer Geschäftsanstalt im Auge, so möchte Carl zur Übernahme geeignet sein. Die Oper würde allmählich in ein Singspiel verwandelt, der Geschmack des Publikums herabgestimmt werden, und falls die Pachtzeit von Dauer wäre, der alte Zustand eintreten, wo Prehauser und Konsorten ihr Unwesen trieben. Ohnehin sei die dramatische Kunst im Sinken und Leute wie Carl würden um so bestimmter eine Krise herbeiführen, als hier die eigene Persönlichkeit den rechten Ausschlag gebe. In einem Staate, wo die Sittlichkeit nicht als bloßes Phantasiestück behandelt wird, würde Carl bei der Pachtung eines Hoftheaters nicht zu begünstigen sein.«

17. Jänner 1828. »Die Höhle Soncha.« Großes melodramatisches Schauspiel mit Chören in vier Aufzügen von E. Treuhold, Musik von Franz Roser. Ein Galeriestück ohne literarischen Wert, das durch die Szenerie und durch allerlei Spektakel die Schaulust befriedigte und großen Zuspruch fand, »zumal« — so schreibt ein Zeitgenosse — »geschossen und gefochten wird und die Kavallerie ganz gewaltig sich herumtummelt.«

5. März 1828. Anders berichtete Sedlnitzky dem Kaiser am 20. Oktober 1822 über Katonas »Bank-Ban«: Das Drama sei dazu geeignet, den Haß der Ungarn gegen die deutschen Regenten und die Deutschen überhaupt anzufachen, zu entwickeln und zu nähren.

11. März 1828. Bisher hatte das Personal des Theaters an der Wien und jenes in der Josefstadt wechselseitig auf beiden Bühnen gewirkt. Nunmehr zog sich Carl von der Leitung des Josefstädter Theaters zurück und behielt nur jene des Theaters an der Wien.

7. April 1828. Die Abänderungen in dem Trauerspiele »Der Stern von Sevilla« wurden von nicht weniger als vier Zensoren geprüft. Der erste meinte, es sei nun die Hauptperson nicht mehr der König selbst, sondern ein Prinz, der im jugendlichen Alter fehlt. Die Reue des Prinzen tritt am Ende deutlich hervor; die Richter werden hier nicht wie in der früheren Bearbeitung in die Enge getrieben, sondern vielmehr ihrer Festigkeit wegen belobt. Es müsse aber immer noch dem höheren Ermessen überlassen werden, ob trotz dieser Abänderungen das Stück aufgeführt werden dürfe und ob der Umstand berücksichtigt werden wolle, daß die Handlung in das zwölfte Jahrhundert fällt, das spanische Original in der deutschen Bearbeitung sehr gemildert worden sei und das monarchische Prinzip durchaus in Schutz genommen werde, indem blinder Gehorsam für des Monarchen Abkömmling das Verbrechen vollführt, das früher der Hauptbeweggrund zur Nichtzulassung war.

Der zweite Zensor war weniger mild: Die Anstände seien keineswegs behoben. »Jene Motive, welche mich unterm 3. März 1826 be-

stimmten, mich gegen die Aufführung dieses Trauerspieles zu erklären, sind durch die vorliegende Umarbeitung desselben nicht entkräftet, daher ich mich auch verpflichtet finde, abermals auf die Verwerfung dieses Stückes mit dem gehorsamsten Bemerken anzutragen, daß übrigens nach meiner unmaßgeblichen Meinung der Eindruck, welchen die aus blindem Gehorsam für des Monarchen Abkömmling vollführten Verbrechen bei dem gegenwärtig so sehr verschiedenen Zeitgeiste erregen könnte, mehr geeignet sein dürfte, der Lehre von der Aufrechthaltung des monarchischen Prinzips Abbruch zu tun, als selbe zu fördern.«

Der dritte Zensor bemerkte, Text und Tendenz seien so wenig geändert, daß er vielmehr daraus, daß der Kronprinz wie ein unumschränkter Regent sich benehme und selbst keines Befugnisses von Verantwortlichkeit gegen seinen königlichen Vater hinsichtlich seiner Verirrung gedenke, ein neues Motiv ableiten zu dürfen erachte, bei seinem ersten Antrage auf Verbot zu verharren.

Der vierte Zensor verwies darauf hin, daß in der ersten Bearbeitung ein junger König, von Leidenschaft und einem üblen Ratgeber verblendet, eine unwürdige Handlung begehe und diese lange Zeit zu verheimlichen suche, wodurch das Königtum nach der Tendenz der Demokraten der Gegenwart dem Volke als verhaßt dargestellt werde. In der neuen Bearbeitung soll diese Handlung dadurch geschwächt werden, daß sie nicht ein König, sondern ein Prinz begeht, der zwar gleich Reue äußert, jedoch lange Zeit ansteht, die Tat dem Richter zu bekennen. Die Tendenz bleibe wohl dieselbe, sei aber an vielen Stellen sehr gemildert. »Emilia Galotti« werde seit vielen Jahren auf der hiesigen Bühne gegeben, enthalte denselben Stoff wie »Der Stern von Sevilla«, mit dem Unterschied, daß dort ein regierender Fürst zu einer unwürdigen Handlung verleitet wird und daß im »Stern von Sevilla« fremde, aber sehr schätzbare Gesinnungen in bezug auf königliche Macht vorherrschen, in »Emilia Galotti« aber die tragische Handlung ohne Einwirkung des Richteramtes ihrem Ende zugeführt wird. Es scheine ihm, daß diese Bearbeitung deshalb, weil schon ähnliche Stücke zugelassen wurden, erlaubt werden könne, um so mehr, als er vermuten müsse, daß diese Umarbeitung, wie dies in einigen vor kurzer Zeit vorgekommenen Fällen geschehen, die kaiserliche Genehmigung erhalten dürfte.

Dieser Meinung schloß sich jedoch Sedlnitzky nicht an und so wurde die Aufführung abermals verboten.

Erst 27 Jahre später, am 26. Jänner 1855, kam diese Dichtung im Burgtheater zur ersten Darstellung.

20. Juli 1828. Matthäus Fischer leitete diese Bühne bis 25. Mai 1830 ohne künstlerischen und materiellen Erfolg. Am 21. Juli fand die erste Vorstellung unter seiner Direktion statt; es wurden die Pantomime »Rübezahl«, Musik von Riotti, und vorher Kotzebues Lustspiel »Schneider Fips« aufgeführt.

22. Oktober 1828. Graf Gallenberg, geboren Wien, 28. Dezember 1783, gestorben Rom 1839, schrieb die Musik zu vielen Balletten, pachtete im Oktober 1828 das Kärntnertortheater und begann seine Direktion am 6. Jänner 1829 mit der Operette »Das verborgene Fenster« von Engelbert Aigner und einem Ballett von Astolfi »Mathilde von Spoleto« mit Fanny Elßler in der Titelrolle.

Die erste große Oper unter seiner Direktion war Konradin Kreutzers »Libussa« (10. Jänner 1829). Noch im selben Jahre gastierte die berühmte Pasta als Tankred, Desdemona und Semiramis. Unter keiner Direktion war die Ausstattung der Opern und Ballette so luxuriös wie unter jener Gallenbergs, der trotz allem Bemühen schon 1830 genötigt war, zurückzutreten und sich von Wien zu entfernen. Verarmt, verbrachte er den Rest seiner Tage in Rom, wo er als Ankleider in der Theatergarderobe beschäftigt gewesen sein soll. — Leiter der Opernvorstellungen war Weigl, als Kapellmeister wirkten: Gyrowetz, Kreutzer und Lachner; als Ballettmeister Astolfi.

13. November 1828. Bartolomeo Bosco aus Turin, der sich schon früher am kaiserlichen Hofe produziert hatte, begann seine Vorstellungen am 8. Oktober bei erhöhten Preisen im Theater an der Wien. Es kam wegen des geringen Besuches nur zu drei Vorstellungen, da Carl seine Rechnung nicht fand. Kurz darauf parodierte Carl Boscos Kunststücke in der Posse »Staberl als Physiker«, wobei er sich in beleidigenden Ausfällen gegen Bosco erging, trotzdem er ihn vorher als den ersten Künstler seiner Art angekündigt hatte. »Doch was kümmert das einen Theaterdirektor wie Carl« — heißt es in Perchs Tagebuch — »Geld, Geld und nur Geld ist sein Magnet, und um Geld trägt er kein Bedenken, sich selbst einen schmutzigen Direktor zu nennen.«

Der Zensor hatte die Aufführung dieses Schwankes mit dem Bemerken beantragt, daß es viele komische Momente habe und dem Talente Carls Gelegenheit gebe, den Zusehern einen heiteren Abend zu verschaffen.

Über Boscos Beschwerde berichtete am 17. November die Polizeioberdirektion:

»Es könne nicht behauptet werden, daß Boscos Ehre und Broterwerb durch diese Parodie leide, denn er hat sich bei seinen Vorstellungen nicht viel Ehre erworben, sondern ist vielmehr in der öffentlichen Meinung sehr gesunken. Niemand war durch seine Experimente vollkommen befriedigt, weil man wenig Neues gesehen hatte, und es steht sehr zu bezweifeln, ob seine ferneren Darstellungen sich eines zahlreichen Besuches erfreut hätten, besonders da die gleichzeitigen Produktionen seines Rivalen L. Döbler den Beweis lieferten, daß Bosco keineswegs, wie er glauben machen wollte, das Non plus ultra in seiner Kunst leiste . . . Die Behauptung, daß sich Entrüstung oder Unwille im Publikum über die Aufführung dieses Stückes ausspreche, ist übertrieben, durch den zahlreichen Besuch widerlegt, und da es bereits wiederholt mit der Anwesenheit der allerhöchsten Familie beehrt wurde und eben heute wieder auf allerhöchsten Befehl gegeben wird, so dürfte die Einstellung desselben in keiner Hinsicht nötig sein.«

30. Dezember 1828. Der Zensor berichtete über Auffenbergs »Nordlicht von Kasan«: »Das Stück ist wohl unstreitig im dramatischen Gebiete eine glänzende Erscheinung in bezug auf Anordnung, Diktion und Berechnung des Effektes. Doch eignet es sich in seiner gegenwärtigen Gestalt auf keine Weise im Inlande und bedarf hiezu einer totalen Umarbeitung. Ein Emporkömmling, der sich durch Tapferkeit und militärisches Talent einen Thron und den Kaisertitel erringt,

die Garantie seiner angemaßten Rechte durch die Verbindung mit der Tochter eines alten Königshauses, die Grundsätze, die er zur Verteidigung der Usurpation in einer energischen Sprache äußert und selbst sein Kriegszug nach Moskau sowie auch sein Benehmen bei der Thronentsetzung müssen notwendig Vergleichungen und Reminiszenzen erregen, die auf der Bühne nicht wünschenswert sein können. Auch der grell hervortretende Fanatismus des Popen Foma, der nur in seiner Sekte den »wahren Glauben« findet (S. 10) — selbst dem Worte des Dankes oder Grußes, eine gegen den neueren griechischen Kirchenlehrer Nicon gerichtete Fluchformel (Anathema Nicon) anknüpft (S. 10) — über seine Gegner das Kreuz schlägt (S. 12) und sie der Verdammnis weiht — das dem griechischen Schisma zugrunde liegende Dogma »Es geht der Geist allein vom Vater aus« (S. 12) auf der Schaubühne proklamieren soll! — und überhaupt bei jedem Anlasse den erbittertsten, unversöhnlichsten religiösen Parteienhaß unumwunden zur Schau trägt, ist in hohem Grade anstößig. Sein Kostüm soll ohne Zweifel wie jenes der Roskolniken in der Felsenhöhle eine Mönchskleidung sein, was nicht zulässig ist. Gegen das Lokal in der gedachten Felsenhöhle (S. 33) walten triftige Anstände ob: sie stellt eigentlich das Innere einer Kirche vor, worüber ihre Ausschmückung mit Heiligenbildern und kleinen Oratorien, die Altäre vor den Mönchen mit ihren Kreuzen und Kerzen und das augenblicklich disponible Glockengeläute (S. 39) sowie das Psalmgebet der knienden Roskolniken (S. 28) (welches übrigens ganz der bekannten Kirchenhymne Dies irae dies illa, solvet saeclum in favilla nachgebildet scheint) keine Zweifel übrigläßt. Das phantastische, druidenähnliche Kostüm des Patriarchen ändert obigen Übelstand um so weniger, als er ausdrücklich den Fluch gegen Pugatschew »im Namen der allgläubigen Kirche« ausspricht. Das Herabrollen des Vorhanges am »wundertätigen« Marienbilde bei des Pseudo-Zars Anrufung schmeckt nach dem Mystizismus der neuesten Schule. S. 31 kommt vor: »Es reicht ein Heldenschwert wohl an die Krone« — S. 73: »Wer sieht's der Krone an, daß einst ihr Träger in einer dunklen Bettlerwiege lag? Wo ist der Zauber, der den goldenen Reif auf einem ungeweihten Haupt verdunkelt?« — S. 79: »Erwählt die eherne Sklavenkette, die euch das alte Recht von ferne zeigt!« — S. 95: »Es ist bekannt, daß Pugatschew einst früher einer Räuberhorde unter Preußen und Österreich diente.« — Die sehr anstößige Apologie eines russischen Feldzuges gegen den »fluchbeladenen eingedrungenen Erbfeind der Christenheit« — gegen — »den alten Drachen Stambuls« — hat schon die Direktion angestrichen. Ausfälle dieser Art werden durch die im ganzen moralische und legitime Tendenz des Stückes, selbst durch das Treffende, was Sofia in der herrlichen Szene (S. 57 bis 63) über Würde und Recht geborener Herrscher sagt, nicht geeignet aufgewogen,

Das »Nordlicht von Kasan« wurde zum ersten Male am 17. August 1828 zu Karlsruhe aufgeführt.

1829.

10. Jänner 1829. »Genofeva« in neuer Bearbeitung unter dem Titel »Schuld und Buße« wurde am 20. Juni 1829 zugelassen und am 27. Oktober d. J. im Burgtheater zum ersten Male aufgeführt.

29. August 1829. »Die Königin von 16 Jahren«, Lustspiel in zwei Akten nach J. F. Bayard »La reine de seize ans«, zum ersten Male im Burgtheater am 3. April 1832.

14. Dezember 1829. Der Zensor schloß nach der Erzählung des Inhaltes von »Marino Falieri« seinen Bericht mit den Worten: »Manche anstößige Stelle ist im Manuskripte bereits gestrichen; es hätte auch wohl die Erwähnung einer heimlichen Hinrichtung wegbleiben können. Aber auch mit den getroffenen Abänderungen ist das Stück schlechterdings nicht zur Aufführung geeignet. Ob die vom Verfasser angebotene Umarbeitung unter dem Titel ,Astolfo Ricci, Doge von Falerno' mit Weglassung aller unliebsamen Beziehungen auf Venedig zulässig sei, kann nur dem höheren Ermessen anheimgestellt werden.«

1830.

31. Jänner 1830. »Die Schleichhändler.« Erste Aufführung im Burgtheater am 27. Jänner 1830.

28. April 1830. Als Gallenberg die fälligen Gagen nicht bezahlen konnte, zeigte Regisseur Josef Gottdank dem Grafen Sedlnitzky an, daß dem Kärntnertortheater die höchste Gefahr drohe. Da die Gläubiger drängen, bleibe für die Mitglieder nichts übrig; fußfällig bitte er um Rettung, damit nicht augenblicklich so viele Menschen in Jammer und Elend versetzt werden. Am 15. Mai sah sich Gallenberg genötigt, die Opernbühne zu schließen.

23. Mai 1830. Louis Duport (vgl. Jahrbuch, Bd. XXV, Personenregister) leitete das Kärntnertortheater von 1830 bis 1835.

21. Juli 1830. In einem Geheimbericht vom 18. März 1830 über Zedlitz' Aufenthalt in München wird mitgeteilt, der König von Bayern habe Zedlitz für die Zueignung der zweiten Auflage des »Totenkränze« persönlich ausgezeichnet. Zedlitz war mit dem Wiener Verleger Wallishauser über den Verlag seiner gesammelten Gedichte übereingekommen und habe das Honorar von 600 Gulden in Empfang genommen, als des Druckes wegen großes Bedenken deshalb entstanden sei, weil die Zensur gar vieles gestrichen hatte, worauf Dichter und Verleger großen Wert legten. Diese Gedichtsammlung habe die Wanderung nach München mitgemacht und sei von Cotta so preiswürdig befunden worden, daß er sich zum Verlag und einem Honorar von 1500 Gulden angeboten habe, falls Wallishauser verzichten würde, was auch geschehen sei.

Wenige Tage vorher (12. März) berichtete Sedlnitzky dem Kaiser, Zedlitz gehöre zu den hier glücklicherweise nicht mehr sehr zahlreichen Anhängern des berüchtigten Hormayr, von dem er nur zu sehr dessen Tadelsucht gegen Österreichs administrative und politische Maximen eingesogen habe. In diesem Sinne ziehe er gegen die Zensur zu Felde, so oft solche über literarische Produkte, die sie den bestehenden Normen zufolge unzulässig findet, ihre Pflicht übe. Da seine Korrespondenz den feindseligen Absichten Hormayrs diene, sei über sie eine spezielle Aufsicht eingeleitet worden.

7. **August 1830.** Das Verhältnis Raimunds zu Steinkeller gestaltete sich immer ungünstiger. Die hervorragendsten Mitglieder dieser Bühne traten nach und nach aus deren Verband: Therese Krones am 23. Jänner, Ignaz Schuster am 30. Juli, der beliebte Pantomimenmeister Rainoldi am 24. Februar, Johann Baptist Lang im August. Neu eingetreten war der Komiker Eduard Weiß, den Steinkeller in Raimundschen Rollen auftreten ließ. Erbittert schrieb Raimund, der inzwischen eine Reise angetreten hatte, an Toni Wagner: ». . . ein Brief, in dem man mir die Abdankung einer größeren Anzahl Mitglieder berichtet, welche Herrn Steinkeller gleich nach meiner Abreise den Laufpaß schrieb, muß mich nicht nur kränken, sondern empören, da er meine Ehre als Direktor so herabgesetzt, indem die Gesellschaft glauben muß, ich hätte diese unsinnige Anordnung vor meiner Abreise mit ihm ausgekocht und mich durch meine Entfernung ihren Klagen entziehen wollen. Auf der anderen Seite verhöhnt er meinen Rat und tut gegen meinen Willen, was er will, so daß wir am Ende mit der Besetzung der Stücke in die größte Verlegenheit kommen werden. Diese Nachricht hatte einen sehr ungünstigen Einfluß auf mein Gemüt . . .« Und aus München schrieb er im Juli 1830: »Was Du mir hinsichtlich des rachebrütenden Steinkeller schriebst, hat mich wohl anfangs sehr geärgert, doch vermutlich hat er meine gerichtliche Abdankung erhalten und beginnt schon vor meiner Ankunft die Neckereien, welche ich durch das Finale meines Kontraktes werde erdulden müssen. Gleichviel — weiß ich von wem«. In diesem Jahre 1830 spielte Raimund noch folgende Rollen: Storch (»Eheteufel auf Reisen«); Wolferl (»Sylphide«); Benedikt (»Bruder Liederlich«); Stieglitz (»Tischl deck' dich«); Schnudi (»Evakathel und Schnudi«); Pächter Valentin, Grünspan (»Alzidos«); Schmieramperl (»Lindane«). — Nach seinem Abgang gastierte Raimund im Theater an der Wien, wo er zum ersten Male den Gluthahn in »Moisasurs Zauberfluch« spielte. Mit seinem Austritt aus dem Leopoldstädter Theater geriet diese Bühne schnell in Verfall. Der schuldtragende Steinkeller sah sich gezwungen, im Jänner 1831 Wien heimlich zu verlassen.

I.

Personenregister.

II.

Verzeichnis der Stücke.

Bericht

über die

26. Jahresversammlung der Grillparzer-Gesellschaft.

Von Emil Reich.

Nach zwei außerordentlichen Jahresversammlungen, die am 10. Dezember 1915 unter dem Vorsitz des Obmannstellvertreters Grafen Dr. Max Wickenburg und am 20. November 1916 unter dem Vorsitz des Obmannes Markgrafen Pallavicini nur die Verlängerung der Mitgliedskarten für 1916, dann für das erste Halbjahr 1917 unter Abänderung des § 21 der Satzungen beschlossen, so daß mit 1. Juli 1917 das 26. Vereinsjahr begann, fand die 26. ordentliche Jahresversammlung Freitag, den 14. Dezember 1917, im Stadtratssitzungssaale des Rathauses in Wien in gewohnter Weise einberufen, statt. Den Vorsitz führte an Stelle des durch drei Jahre Kriegsdienst leistenden Obmannes und des erkrankten, bald nachher aus dem Leben geschiedenen Obmannstellvertreters Wickenburg der Sektionschef Dr. Karl v. Kelle.

Pietätvoll wurden stets den verstorbenen Mitgliedern Nachrufe gewidmet, unter denen unser Ehrenmitglied Marie v. Ebner-Eschenbach, die grundgütige Frau, berühmte Dichterin des sozialen Mitgefühls und der vornehm-schlichten Heimatskunst, deren treffliche Schöpfungen bei unseren Vortragsabenden so oft durch die bekanntesten Kunstkräfte des Burgtheaters vorgelesen und durch hervorragende Gelehrte besprochen worden waren, unser Obmannstellvertreter, der als Professor, Parlamentarier und Unterrichtsminister hochverdiente Geheime Rat Dr. Gustav Marchet, unser durch zwei Jahrzehnte aufopfernd für uns tätiger, dann durch schweres Siechtum bedrückter Schatzmeister Dr. Edmund Weissel, unser vieljähriges Ausschußmitglied der Schriftsteller Dr. Karl v. Thaler, unser Schiedsrichter Herrenhausmitglied Ludwig Lobmayr, unser Rechnungsprüfer Paul v. Seybel, der eine Schöpfer des Grillparzer-Denkmals Rudolf Weyr, dem seither auch der andere, Karl Kundmann, folgte, Dr. Josef v. Winter, die hochbetagte Mutter unseres gegen-

wärtigen Schatzmeisters, Frau Rosa Daum, und Frau Mathilde v. Gutmann, neben den besonders betrauerten unbekannten Opfern des Krieges näher gewürdigt wurden.

Nach diesen Trauerkundgebungen erstattete der Schriftführer Universitätsprofessor Dr. Emil Reich den folgenden Rechenschaftsbericht:

In zwei außerordentlichen Jahresversammlungen für 1915 und 1916 wurde wie Ende Oktober 1914 die Verlängerung des 25. Vereinsjahres beschlossen, so daß dieses im ganzen 3½ Jahre umfaßt, einen Zeitraum, den der auch dies kleine Übel neben so vielen großen verschuldende Krieg nicht zu sehr überschreiten möge. Über das erste Halbjahr 1914 liegt im 25. Jahrbuch der Bericht bereits seit Mai 1915 gedruckt vor, über das folgende bleibt hier so viel mitzuteilen, als dies die literarische Betätigung so stark einschränkende Weltlage gestattet.

Den drei im ersten Quartal 1914 gehaltenen Vortragsabenden folgte im Winter 1914/15 gar keiner, im nächsten Winter nur einer, der geistvolle und sachkundige des Universitätsprofessors Dr. Alfred Pribram am 14. Jänner 1916, am Vorabend des Geburtstages unseres Dichterfürsten: »Grillparzer über Krieg und Heldentum.« Erst am 19. Jänner 1917 sollte mit einer vortrefflichen Wiedergabe der Meistererzählung Grillparzers »Der arme Spielmann« durch Hofschauspieler Max Devrient die regelmäßige Tätigkeit wieder einsetzen, aber gleich der nächste Abend mußte wegen Kohlennot und Versammlungsverbot, begleitet von Sperrung des elektrotechnischen Instituts, zweimal verlegt werden, bis er am 16. März dort stattfinden konnte. Geheimer Rat Baron Beck hielt als Präsident jenes Ministeriums, dem Gustav Marchet angehört hatte, eine tiefschürfende Gedenkrede, worauf zwei jüngere Dichter, die dem Verblichenen nahegestanden, vortrugen: Anton Wildgans einen Akt aus einem noch unvollendeten Drama und Gedichte, Thaddäus Rittner zwei Erzählungen. Erst am 23. März 1917 konnte Hofschauspieler Alfred Gerasch die geplante Gedenkfeier zum Jahrestag des Todes unseres Ehrenmitgliedes Marie v. Ebner-Eschenbach durch Vortrag zweier ihrer Erzählungen begehen und damit starke Wirkung erzielen. So wurden trotz aller Schwierigkeiten (mit Rücksicht auf die Länge dieses Vereinsjahres) sogar sieben statt den gewohnten sechs Veranstaltungen geboten.

Wir hofften im Winter 1917/18 die üblichen sechs Vortragsabende halten zu können, doch schon Ende September zeigte

sich, dies werde nicht angehen und wir beabsichtigten nun, zwei Winter in ein Vereinsjahr einzuschließen, im ersten zwei, im zweiten vier Vorträge zu veranstalten. Eben wanderte das Programm in die Druckerei, als am 1. Dezember neue Nachrichten über Kohlennot und zeitweise Schließung der Hochschulen zur raschesten Abänderung zwangen. Wir wollen jetzt, wie ja die Einladung für die heutige Versammlung bereits mitteilt, nur im Frühjahr (am 12. April) eine Vorlesung, in der Zeit vom 6. Oktober 1918 bis März 1919 fünf weitere bieten. Hofschauspieler Gerasch soll Bilder aus Stephan Zweigs machtvollem dramatischem Gedicht »Jeremias« lesen, Hofschauspieler Harry Walden aus Rainer Maria Rilke, Hofschauspieler Reimers österreichische Erzählungen vortragen, der Direktor des Burgtheaters Hofrat v. Millenkovich (wie schon für diesen Jänner beabsichtigt) die Frage beantworten: »Wie soll man Grillparzer spielen?«, Hofschauspielerin Else Wohlgemuth Lyrisches und Dramatisches bringen, ein Dichterabend, für den Arthur Schnitzler in Aussicht steht, die Reihe schließen. Möge dies neue Programm vor Störungen bewahrt bleiben, sonst müßte die Mehrzahl dieser Abende erst 1919/20 stattfinden.

Da die am 20. November 1916 beschlossene Abänderung, wonach das Vereinsjahr nunmehr am 1. Juli beginnt, Gültigkeit erlangt hat, soll das 26. Vereinsjahr von Mitte 1917 bis Mitte 1919 gerechnet werden, bei einmaliger Einhebung des fast ungeändert belassenen Mitgliedsbeitrages (8 *K* in Wien, 6 *K* in der Provinz) sechs Vorträge und ein Jahrbuch bieten, das womöglich schon 1918 erscheinen wird. Unser stets bewährter Jahrbuchleiter Regierungsrat Karl Glossy bereitete bereits die Fortsetzung der als 25. Jahrbuch von Presse und Publikum mit so viel Beifall aufgenommenen Mitteilungen »Zur Geschichte der Theater Wiens 1801 bis 1820« für 1821 bis 1848 vor. Satz, Druck, Papier sind natürlich ungleich teurer geworden und augenblicklich überhaupt kaum zu beschaffen. Trotzdem ist wenigstens für die bisherigen Mitglieder keine weitere Erhöhung des Jahresbeitrages, der nun für zwei, wenn nicht für drei Jahre gilt, geplant. Die Vollmacht, das Vereinsjahr bei den Schwierigkeiten bis Juni 1920 zu verlängern, werden Sie nicht verweigern.

Unsere Vermögenslage ist ja eine günstige geblieben, obgleich wir es für unwürdig hielten, in so schweren Zeiten nichts zur Linderung der Kriegsnot zu tun und als freiwillige Vermögensabgabe fast den achten Teil unseres Besitzes, 3000 *K*,

dem Universitätshilfsspital spendeten, wo dafür zwei Betten den Namen Grillparzers als Spender trugen. Gleichfalls mit Ihrer Zustimmung wurde dagegen die neuerliche Verteilung von Grillparzers Werken solange vertagt, bis der Frieden gebesserte Währungsverhältnisse verwirklicht. Wir hatten bei Ausbruch des Krieges 610 Mitglieder für 1914, als außerordentliche ohne Jahrbuch und für drei Vorträge traten 181 hinzu, so daß die Gesamtziffer 791 (davon 69 außerhalb Wiens) sogar ungemein stark anwuchs. Wie viele bei der veränderten Lage treu ausharren, steht vorläufig dahin.

In den Vorstand wurden im Vorjahre Baron Beck und Hofrat Redlich kooptiert, heuer Geheimer Rat Dr. Max Freiherr v. Beck ersucht, der eine der Obmannstellvertreter zu werden, seiner Zusage wird Ihre Zustimmung heute sicherlich nicht fehlen, ebenso dem Übertritt des Hofrates Thimig in das Schiedsgericht Wir benutzen diese Gelegenheit, um Hugo Thimig für die Durchführung eines elf Abende (31. Jänner bis 10. Februar 1917) umfassenden Grillparzer-Zyklus im Burgtheater zur Jahrhundertfeier der »Ahnfrau« besonderen Dank zu sagen. Nur »Libussa« und der »Bruderzwist« mußten wie seit 40 Jahren wegbleiben. Die Vervollständigung und Wiederholung des Zyklus erwarten wir wie so vieles Erwünschte, Erstrebte, Erkämpfte von einem hoffentlich nicht zu fernen gerechten Frieden.

Nach Genehmigung des Jahresberichtes und der in ihm erstatteten Vorschläge verlas Schatzmeister Dr. Adolf Daum die von den Rechnungsrevisoren überprüfte und beglaubigte Bilanz (siehe nächste Seite) für die Zeit vom 1. Jänner 1914 bis 30. Juni 1917.

Erläuternd wurde hinzugefügt, daß die regelmäßige Gebarung demnach einen beträchtlichen Überschuß ergab, der freilich durch die außerordentliche Widmung von 3000 *K* in ein noch erheblicheres Defizit verwandelt wurde, daß aber die sonstige scheinbare Abnahme des Vermögensstandes sich einfach dadurch erkläre, daß die Neueinzahlungen der Mitgliederbeiträge erst nach Abschluß des nun mit 30. Juni endenden Vereinsjahres begannen und künftig beginnen sollen, während für 1914 bereits im letzten Quartal 1913 fast 3000 *K* (2993·70) voreingezahlt worden waren. Es könnten etwa 20.000 *K* als Wert der Papiere und der Bareinlage nach Abzug aller Lasten veranschlagt werden.

In das Schiedsgericht wurden auf Glossys Antrag Minister a. D. Johann Freiherr v. Chlumecky, Präsident des

Reichsgerichtes Dr. Karl v. Grabmayr, Minister a. D. Dr. Franz Klein, Hofrat Hugo Thimig und Graf Hans Wilczek gewählt, zu Rechnungsprüfern Abgeordneter Dr. Stephan v. Licht und Dr. Rudolf Payer v. Thurn, worauf der Vorsitzende die Versammlung schloß.

Einnahmen:

		Bargeld	Wertpapiere Nominalwert
	K h	*K h*	*K h*
Bestand am 1. Jänner 1914:			
15.000 *K* Kronenrente			15.000·—
Guthaben bei der Anglobank . .	12.548·—		
» » » Postsparkasse	1.404 23		
Barsaldo	497·90	14.450·13	
Erwerb von Kriegsanleihen . . .			6.500·—
Mitgliedsbeiträge für 1911 . . .	6·—		
» » 1912 . . .	12·—		
» » 1913 . . .	37·15		
» » 1914 . . .	1.543·34		
» » 1915 . . .	73·43		
» » 1916 . . .	120·—		
» » 1917 . . .	471·65	2.263·57	
Eintrittsgebühren		87·50	
Einnahmen für Publikationen . .		56·30	
Zinsen der Postsparkasse	94·47		
» bei der Anglobank . . .	872·51		
» von Wertpapieren	2.801·20	3.768·18	
Vergütung beim Umtausch von Kriegsanleihe		273·75	
Summe . . .		20.899·43	21.500·—

Ausgaben:

Kosten der Publikationen		3.208·27	
» » Vortragsabende . . .		1.430·65	
Drucksachen		486·—	
Spesen		2.166·77	
Widmung für das Universitäts-Hilfsspital		3.000·—	
Rückzahlung von Mitgliedsbeiträgen		37·—	
Ankauf von Kriegsanleihe . . .		6.227·24	
Bestand am 30. Juni 1917:			
Saldo bar	3·46		
Guthaben bei der Postsparkasse .	253·04		
Guthaben bei der Anglobank . .	4.087·—	4.343·50	
15.000 *K* Kronenrente			15.000·—
Kriegsanleihe			6.500·—
Summe . . .		20.899·43	21.500·—





Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft



Jahrbuch
der Grillparzer-Gesellschaft

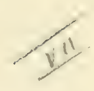
Siebenundzwanzigster Jahrgang

Herausgegeben
von Karl Glossy

1924

Amalthea-Verlag
Zürich * Leipzig * Wien

Gedruckt bei R. Kiesel zu Salzburg



Inhalt



Grillparzer und die Wiener Akademie der Wissenschaften.*)

Von Oswald Redlich.

Seitdem der göttliche Platon im Haine Akademeia am Ufer des Kephissos seine Philosophische Schule begründete, die dann den Namen ihrer Heimstätte überkam, hat das Wort Akademie mannigfache Wandlungen seiner Bedeutung erlebt[1]). Auch heute noch wird es in verschiedenem Sinne gebraucht. Man bezeichnet so manche höhere Unterrichtsanstalten, namentlich für Künste, und knüpft damit an den Ursprung des Wortes an. Man verwendet das Wort Akademie aber auch für Versammlungen mit poetischen und musikalischen Vorträgen, eine Nachwirkung jener Akademien, die in Italien und Frankreich im 16. und 17. Jahrhundert als schöngeistige Zirkel der höfischen und vornehmen Gesellschaft entstanden und in Deutschland nachgeahmt wurden. Seit dem 17. Jahrhundert aber erwuchsen nach dem Vorgang schon der Renaissance und dann der Academie française die modernen Akademien der Wissenschaften. Der große Leibniz war ein Vorkämpfer des Gedankens der Vereinigung von Gelehrten, um durch Organisation der Forschungsarbeit mit gemeinsamer Kraft umfassende Aufgaben der Wissenschaft zu lösen. Sein Name ist nun auch mit Wien verknüpft, mit dem Plane, in Wien, der Hauptstadt des alten Deutschen Reiches, eine Akademie der Wissenschaften für ganz Deutschland zu errichten. Leibnizens Tod im Jahre 1716 vereitelte die Verwirklichung der schon weit gediehenen Absichten. Ein Versuch Gottscheds im Jahre 1749 und ein von

---

*) Vortrag, gehalten in einer gemeinsamen Versammlung der Grillparzer-Gesellschaft und des Wissenschaftlichen Klubs am 18. Jänner 1923.

[1]) Vgl. die anziehende Studie von K. Th. v. Heigel, Über Akademien und „Akademisch“, Deutsche Reden S. 136 ff.

Haugwitz angeregter Vorschlag von 1750 blieben erfolglos. Ebenso ein Plan von 1774, die Studienreformen unter Maria Theresia durch eine Akademie der Wissenschaften zu krönen. Noch einmal aber tauchte der Gedanke auf, in Wien eine Akademie für Deutschland zu errichten. Merkwürdigerweise war es ein zwar in Deutschland geborener Mann, der aber fast seine ganze Lebenszeit in Dänemark verbrachte, Friedrich Münter, Bischof von Seeland, ein vieltätiger Kirchenmann und vielseitiger Gelehrter, welcher schon 1806 den Plan eines wissenschaftlichen Institutes in Wien verfaßte. Hievon muß nun etwa ein Jahrzehnt später Josef v. Hammer erfahren haben, der berühmte Orientalist, der wahrscheinlich mit dem gelehrten Bischof von Seeland in Beziehungen stand. Hammer vermittelte im Jahre 1817 eine Aufforderung des Staatskanzlers Fürsten Metternich an Münter, jenen Entwurf vorzulegen. Münters Vorschläge, von denen wir erst vor kurzem durch Hans Schlitter Kenntnis erhielten[2]), sind von hohem Idealismus getragen und enthalten neben einigen Absonderlichkeiten manche treffliche Gedanken. Aber er wollte allzuviel: der „hohe Rat deutscher Wissenschaft und Kunst" — so nannte Münter seine Akademie — sollte auch die Künste umfassen, sollte die anderen wissenschaftlichen und Bildungsanstalten sich angliedern usw. Auch sprach der Entwurf viel zu viel von Freiheit, von politischer und geistiger Freiheit, die Hand in Hand gehen müssen, von Denk- und Schreibfreiheit als erstem Erfordernis — all das macht es begreiflich, daß Münters Denkschrift schätzbares Material blieb.

Aber der Gedanke, daß Wien, die Hauptstadt des österreichischen Kaiserstaates, dieses Kulturzentrum, wo die reichsten wissenschaftlichen Schätze und Hilfsmittel bereit lagen, denn doch eine Akademie der Wissenschaften erhalten müsse, wie sie schon alle anderen europäischen Hauptstädte besaßen, war zu naheliegend, als daß er auf die Dauer unerfüllt bleiben konnte. Hatte doch Prag schon seit 1776 eine Gesellschaft der Wissenschaften und erfolgte doch 1826 die Gründung der ungarischen Akademie. Metternich selbst sprach gelegentlich um 1834 von Absichten auf Errichtung einer Akademie[3]). Die

[2]) Schlitter, Gründung der k. Akademie der Wissenschaften, Sitzungsber. 197. Bd. 5. Abh. (1921) S. 19 ff. 144 ff.

[3]) Denkwürdigkeiten Varnhagens von Ense 6, 327, worauf mich Prof. v. Srbik freundlichst aufmerksam machte.

Sache lag gewissermaßen in der Luft, sie schien nur der Initiative aus dem Kreise der Gelehrten selber zu bedürfen. In der Tat fanden sich Führer an dem Manne, dessen Namen wir schon begegneten, Josef Freiherrn von Hammer-Purgstall, und an dem bedeutenden Astronomen Josef Johann v. Littrow. Am 18. März 1837 richteten diese mit zehn anderen Wiener Gelehrten eine Eingabe an Kaiser Ferdinand, worin sie um die Errichtung einer Akademie der Wissenschaften in Wien ansuchten und deren Zwecke und Organisation in den Grundzügen darlegten. Die Schicksale dieser Petition sind durch die Arbeiten von Anton v. Schrötter, Alfons Huber, Bretholz und Schlitter[4]) bekannt und wir wollen nicht wiederholen, wie sie mit verschiedenem Glück durch zehn Instanzen ging und schließlich im Jahre 1839 beim Fürsten Metternich liegen blieb. Nur das Votum eines Mitgliedes der Studienhofkommission möge nicht vorenthalten werden, welches erklärte, die Studienhofkommission ersetze die schönste und wirksamste Akademie der Wissenschaften[5]).

Die Angelegenheit der Akademie kam erst im Jahre 1845 wieder in Fluß. Metternich selber nahm sie auf. Wir dürfen dies, glaube ich, in einen ursächlichen Zusammenhang bringen mit jener bekannten Aktion der Wiener Schriftsteller, welche im März 1845 in einer von Bauernfeld verfaßten Denkschrift die schweren Mißstände des Zensurwesens darlegten und um die Erlassung eines vernünftigen Zensurgesetzes baten. An die Spitze der Unterzeichner wurde Grillparzer gestellt[6]), ihm folgten 98 Namen, darunter alle literarisch und wissenschaftlich bedeutenden Männer Wiens. Dieser ungewöhnliche Schritt erregte weithin das größte Aufsehen. Metternich empfing das engere Komitee gar nicht,

[4]) A. v. Schrötter im Almanach der k. Akademie d. W. 1872, S. 101 ff., Huber, Gesch. der Gründung und der Wirksamkeit der k. Akademie der Wissenschaften (1897), B. Bretholz, Zur Geschichte der k. Akademie d. W., Sitzungsber. 176. Bd. 8. Abh. (1914), Schlitter a. a. O.

[5]) Huber a. a. O. S. 30.

[6]) Wie Grillparzer, der zuerst an dritter Stelle stand, an die erste kam, erzählt er in seinen „Erinnerungen aus dem Jahre 1848", Werke hg. von Sauer 20, 192 f., hg. von Hock 14, 172 f. Die Denkschrift ist jetzt neu gedruckt in Bauernfelds Gesammelten Aufsätzen hg. von Hock, Schriften d. literar. Vereins in Wien 4, 1 ff., vgl. 349 ff.

„er wisse nicht, was in Österreich ein Komitee bedeuten solle“. Aber die Sache war ihm keineswegs gleichgültig, umso-weniger, als sein Rivale, der Staatsminister Graf Kolowrat die Petition in entgegenkommender Weise aufnahm und behandelte. Im Juli 1845 schrieb Metternich ausführliche Bemerkungen über die Denkschrift nieder[7]). Er verhält sich sehr ablehnend gegen die Wünsche der Petition, er wundert sich über die seichte Argumentation derselben, sie gehöre einfach ad acta. Aber sie sei doch bedeutsam als ernstes Zeichen der aufgeregten Zeit. Metternich wollte im Wege der Öffentlichkeit entgegenwirken. Er ließ eben damals durch seinen Protegé den Freiherrn Clemens von Hügel eine Schrift ausarbeiten, die im Juli 1845 vollendet war, aber erst im Oktober 1847 anonym veröffenlicht wurde. Es ist die Broschüre „Über Denk-, Rede-, Schrift- und Preßfreiheit“, die so unliebsames Aufsehen machte, daß sie sehr bald aus dem Buchhandel zurückgezogen wurde[8]). Es ist höchst bezeichnend, daß einzelne Gedanken und Sätze der Broschüre fast wörtlich mit den Bemerkungen Metternichs über die Petition übereinstimmen.

Aber in diesen Bemerkungen interessiert uns noch besonders ein merkwürdiger Gedankengang. Metternich erklärt den Satz der Denkschrift, daß es sich bei Presse und Zensur um geistige Güter und die höchsten Interessen der Wissenschaft und Wahrheit handle, als vollkommen begründet, aber er frägt, wer hat die dringendsten Ansprüche auf Schutz? Nicht die Schriftsteller, ist die Antwort, sondern die Wissenschaft, welche die Wahrheit erforschen will. I h r e Rechte müssen geschützt werden, aber eben deswegen — und nun kommt der überraschende Schluß — muß die Presse einer Überwachung unterliegen. Das heißt also, die Zensur, die Polizei, der Staat ist der Schirmer der Rechte der Wissenschaft, er hat darüber zu entscheiden, was echte Wissenschaft und Wahrheit ist.

Aus solchen Gedankenkreisen heraus, aus dem richtigen Gefühl, daß diese Schriftsteller- und Gelehrtenpetition ein Symptom der allgemeinen Spannung und Erregung sei, ist

[7]) Veröffentlicht von Schlitter in Sitzungsberichte 197, 184 ff. Daselbst S. 180 ff. die Äußerung Kolowrats.

[8]) Ein Neudruck in Ges. Aufsätze Bauernfelds a. a. O. S. 352 ff. — Das vernichtende Urteil Grillparzers, Werke hg. von Sauer 14, 123, hg. von Hock 11, 132.

nun in Metternich im Laufe des Jahres 1845 der Entschluß gereift, die seit Jahren ruhende Angelegenheit der Akademie der Wissenschaften ernstlich selber in die Hand zu nehmen. Daß dem so ist, beweist schlagend sein Vortrag an den Kaiser vom 13. Jänner 1846[9]), der Metternichs eigentliche und eigenste Motive klarlegt. Er habe, so sagt der Staatskanzler, bereits vor vielen Jahren diesen Gegenstand angeregt, aber „damals waren die Verhältnisse nicht den heutigen gleich; ein Drang bestand in denselben nicht. Worin liegt heute der Drang des Tages? Nach meinem Gefühle nicht in dem Wert oder Unwert der Sache, sondern in den Bedingungen der Zeit. Deren Charakter bezeichnet der Zustand des Schwirrens, und die beste Gegenwirkung gegen das letztere bietet die Bezeichnung von festen Punkten, um welche sich die Geister zu sammeln vermögen. Solche Punkte muß die oberste schirmende Gewalt aufstellen und das letztere nicht den Privaten überlassen, denn diese Gewalt allein kann diesen Punkt mit Erfolg bezeichnen. Als ein Sammelplatz solcher Art erscheint mir die Errichtung des den positiven Wissenschaften gewidmeten, in Rede stehenden Instituts.“ Hier wie in jenen Bemerkungen vom Juli 1845 also ist Metternichs Leitgedanke, daß der Staat zum Schirmer der Wissenschaft berufen sei, aber nicht so sehr um der Wissenschaft als solcher willen, sondern um auch die Wissenschaft und ihre höchste Pflegestätte schützend zu überwachen und in ihr einen festen Sammelpunkt der Geister zur Abwehr der bedenklichen Strömungen der Zeit aufzurichten.

Von diesen Schritten des Staatskanzlers hatte die gelehrte Welt Wiens nichts erfahren. Man war endlich ungeduldig geworden über die ewige Verzögerung der Akademiesache und der temperamentvolle Hammer-Purgstall, sowie auch der bedeutende Botaniker Stefan Endlicher hatten mannigfache Bemühungen aufgewendet, um auf dem Umwege über die Gründung gelehrter Vereine doch zu einer Akademie zu gelangen, Versuche, über die wir von Rudolf Payer v. Thurn nähere Mitteilungen erwarten dürfen. Der letzte dieser Versuche spielte zu Ende 1845 und Anfang 1846.

Ahnungslos, daß zur selben Zeit Metternich schon den entscheidenden Vortrag über die Gründung der Akademie an

[9]) Metternichs Nachgelassene Papiere 7, 175 ff., Schrötter a. a. O. 106, Hubert 42 ff., Schlitter 32.

den Kaiser erstattet hatte, richteten am 16. Jänner 1846 32 Gelehrte ein Majestätsgesuch an den Kaiser um Erlaubnis zur Bildung einer wissenschaftlichen Gesellschaft. Es wurde ihnen die Antwort erteilt, daß die Staatsregierung selbst sich mit der Absicht einer ähnlichen Einrichtung beschäftige. Und am 30. Mai 1846 erging das kaiserliche Handschreiben, womit die Gründung einer Akademie der Wissenschaften in Wien beschlossen wurde. Diese Gründung ward durch kaiserliche Urkunde vom 14. Mai 1847 vollzogen.

Unter den zugleich ernannten ersten wirklichen Mitgliedern befand sich auch Grillparzer und mit ihm noch zwei andere Dichter, Ladislaus Pyrker und Friedrich Halm.

Als 1837 und 1838 der Plan der Errichtung einer Akademie auch in der Öffentlichkeit lebhaft erörtert worden war und es den Anschein gewann, als ob auch die Regierung ernstlich daran denke, da hatte Grillparzer im Jahre 1839 ein ingrimmiges Epigramm gedichtet. Es war die Zeit, als er durch das Mißgeschick seines Lustspieles „Weh' dem, der lügt" aufs tiefste verletzt und verbittert war, die Zeit, als er seine scharfe Charakteristik Metternichs schrieb und auf ihn sein fast grausames Gedicht „Der kranke Feldherr" verfaßte. Da richtete er gegen die nur scheinbar wissenschaftsfreundlichen Machthaber die bitterbösen Verse[10]):

Akademie! Klingt's doch wie Spott
Aus euerm Mund und macht mir Grauen,
Als wollte frech, verzeih' mir's Gott,
Der Teufel eine Kirche bauen.

Befeindet, was sich geistig kündet aus,
Belauert's wie bisher und laßt's verhaften:
Dann habt in jedem Zucht- und Arbeitshaus
Akademien ihr der Wissenschaften.

Doch wollt ihr Bildung ernstlich und gewiß,
Daß wir nicht mehr an eurem Vorsatz zweifeln,
So hebt zuerst das größte Hindernis
Und schert euch selbst zu allen Teufeln!

Diese innerste Empfindung, daß es den regierenden Männern keineswegs nur um die Wissenschaft zu tun sei, auch wenn sie sich den Anschein geben, verließ Grillparzer

---

[10]) Werke hg. von Sauer 3, 126, hg. von Hock 1, 143.

auch nicht, als er selber an den Vorbesprechungen der Gelehrten für jene Petition vom 16. Jänner 1846 sich fast notgedrungen beteiligte. Zu dieser tiefgehenden Skepsis kam bei Grillparzer noch ein anderes inneres Hemmnis, das ihm die Akademiesache unbehaglich machte. Man zog mich, so schreibt er selbst vier Jahre später[11], zu den Vorbesprechungen zu. „Ich suchte anfangs mich und überhaupt alle Dichter als nicht in eine solche Gesellschaft gehörig auszuschließen. Die Gesellschaft war anderer Meinung und ich fügte mich.“ Als Dichter fühlte er sich nicht zu den Gelehrten gehörig, er hat immer bewußt und scharf Wissenschaft und Kunst geschieden, er verspottete und haßte die Bezeichnung „schöne Wissenschaften“. „Nichts ist abgeschmackter,“ hatte er einmal geschrieben[12], „als von schönen Wissenschaften zu sprechen, die Poesie ist eine bildende K u n st wie die Malerei.“ Dieser prinzipielle Wesensunterschied war anderen keineswegs so klar und bei der ersten feierlichen Sitzung der Akademie am 2. Februar 1848 sagte z. B. der Präsident in seiner Eröffnungsrede: die Akademie schließt die Dichter nicht aus, indem dieselben die Meister des Wortes und der Sprache; der Generalsekretär aber sagte in seinem Nachruf auf den kurz vorher verstorbenen Ladislaus Pyrker: die Akademie hat es nur mit den Leistungen des Schriftstellers zu tun, und zwar nur in den ihrer Obhut und Pflege zugewiesenen Wissenschaften. Der Sprachforscher, nicht der Dichter, findet in ihr die gehörige Würdigung[13]. Ferner spürte Grillparzers mißtrauisch scharfes Empfinden sehr wohl, daß noch ein anderes Motiv mitklang, wenn auch Dichter der Akademie beigezogen wurden: das waren berühmte Namen, während man ja gar manche Gelehrte nur im engen Kreise ihrer Wissenschaft kannte. Daß sein Name gewissermaßen zum Aufputz zu dienen schien, trug also auch zu seiner zwiespältigen Stimmung in der Sache bei. Endlich aber dürfen wir einen innersten Zug seines Wesens nicht vergessen. Er war von jeher ein Feind des „allgemeinen Chorus“ und der allgemeinen Schlagworte. Worüber und weil alle Welt einig war, da hatte Grillparzer seine eigene, originelle, immer geistvolle, aber oft auch einseitige Ansicht. Kein Dichter hat

[11]) Werke hg. von Sauer 20, 197 f., hg. von Hock 14, 177 f.

[12]) Werke hg. von Sauer 15, 55.

[13]) Vgl. Grillparzers Gespräche 3 (Schriften des literar. Vereins in Wien 6), 444, 547 f.

unter der Zensur so gelitten wie er, und dennoch spricht er theoretisch dem Staate das Recht zu, gerade so wie er den Verkauf von Giften beschränke, auch über die Presse und Literatur eine gewisse Aufsicht zu üben. Eine gute und vernünftige Zensur, sagt er, wäre der Idee nach ein Heil für die Menschheit. „Da aber eine g u t e Zensur nicht möglich ist, eine schlechte aber verderblicher als keine, darum k e i n e, aber nur d a r u m.“ Aus solchen Gedankengängen heraus und als geborener Josefiner eifert er gegen die neue deutsche Auffassung der Universitäten als Stätten freier Lehre und Forschung. Die Universitäten sind ihm nur Unterrichtsanstalten zur Bildung für praktische Zwecke. Die Lernfreiheit werde sich von selber beschränken, die Lehrfreiheit könne aber doch nicht ein Palladium dafür sein, daß jeder Professor das verrückteste Zeug vortragen dürfe. „Die Freiheit der Lehre in Schrift und Büchern soll und muß unbeschränkt sein, die Freiheit aber von der Lehrkanzel . . . kann und soll überwacht werden.“ Allerdings nicht durch die Polizei, meint Grillparzer selbst — aber w i e, hat er uns freilich nicht gesagt[14]).

So war unser Grillparzer. Es ist nun sehr interessant, zu beobachten, wie er sich zu der wirklich ins Leben tretenden Akademie der Wissenschaften verhielt. Er war, wie wir hörten, halb gegen seinen Willen Mitunterzeichner der Petition vom 16. Jänner 1846. Dann überkam ihn seine skeptische, zwiespältige Stimmung und er äußerte sich zu Hammer-Purgstall, er werde eine Mitgliedschaft der Akademie nicht annehmen[15]). Und als er nun wirklich zum Mitglied ernannt wurde, da entwarf er in der Tat ein Ablehnungsschreiben[16]). Aber er hat es nie abgesandt, ja, wie mir scheinen will, war es überhaupt von ihm gar nicht als wirklich abzusendendes Schriftstück gemeint. Er schrieb sich vielmehr einmal in d i e s e r Form den Unmut von der Seele, anstatt wie sonst ein spitziges Epigramm zu dichten. In diesem Schrei-

[14]) Werke hg. von Sauer 14, 118 f., 115 f., hg. von Hock 11, 116 ff., 656.

[15]) Brief Hammer-Purgstalls an M. Koch vom 16. April 1847, „Österr. Rundschau“ hg. von Anton Edlinger (1883) 1, 980 f.

[16]) Briefe und Tagebücher hg. von Glossy und Sauer 1, 151, 223, Werke hg. von Hock 16, 124. Über einen ähnlichen Fall (Brief an Kaiser Franz) vgl. Hock 16, 706, und gewiß ebenso verhält es sich mit dem Entwurf eines Briefes an Erzherzog Ludwig von Ende 1847, Hock 16, 709.

den kommt Grillparzers Groll gegen Münch-Bellinghausen (Friedrich Halm) zum Ausbruch, der ihm 1844 bei der Besetzung der ersten Kustosstelle der Hofbibliothek vorgezogen worden war, woraus Grillparzer etwas gezwungen deduziert, daß damit auch das Urteil über ihn als „Literator" gesprochen worden sei, weshalb er sich jetzt eine Belohnung des Literaten gehorsamst verbieten müsse. Grillparzer war zu grundgescheit, als daß er eine derartig motivierte Ablehnung ernsthaft hätte meinen können.

Grillparzer hatte das im Grunde richtige Gefühl, daß die endliche Errichtung der Akademie von Seite Metternichs nicht aus reiner Begeisterung für die Wissenschaft betrieben worden war, sondern, daß da ganz wesentlich politische Motive mitspielten. Nur suchte diese Grillparzer auf nicht ganz richtiger Fährte. Er kannte die Vorgeschichte nicht genau und weil dann die Akademie im Mai 1846 scheinbar plötzlich zur Tatsache wurde, so konnte er glauben, daß da die Ereignisse in Galizien im Februar und März den unmittelbaren Anstoß gegeben hätten. Über die Gräuel des galizischen Bauernaufstandes, so sagt er, ging ein Aufschrei des Entsetzens durch Europa. „Da fällt auf einmal wie vom Himmel herunter die Stiftung der Akademie der Wissenschaften. Fürst Metternich wollte eben der öffentlichen Stimmung eine andere Richtung geben, dem Brandschaden des Staates ein liberales Pflaster auflegen und dazu war ein solch wissenschaftliches Zugeständnis wie gemacht." Daher auch Grillparzers Verse[17]):

Verachtung der Welt kann nun und nie
Die Staatsmacht ertragen noch überdauern.
Die Stifter unserer Akademie
Sind denn doch die galizischen Bauern.

Wir wissen aber, daß die Akademie schon 1845 bei Metternich eine beschlossene Sache war und daß er sie keineswegs als liberales Zugeständnis betrachtete, sondern vielmehr als ein konservatives, geistiges Zentrum und Bollwerk, an dem sich das „Schwirren" der Zeit brechen und beruhigen sollte. Auch ein Wort des obersten Kanzlers Grafen Inzaghi von Anfang 1848 ist hierfür bezeichnend[18]): Inzaghi wollte sonst

[17]) Werke hg. von Sauer 3, 159.

[18]) Schlitter S. 63.

von einer ängstlichen Überwachung und Behandlung der Akademie nichts wissen, aber in diesem Vertrauen soll die Akademie „eine ehrenvolle Stellung und eine Aufforderung finden, sich der Regierung und ihrem Wirken in Geist, Gesinnung und Bestrebungen fest und innig anzuschließen.“ Bei solchen Anschauungen der höchsten Regierungsstellen bedeuteten die Märztage des Jahres 1848 sicherlich auch für die Akademie der Wissenschaften eine Befreiung von der ihr sonst drohenden Bevormundung des Staates. Es wirkt ja geradezu symbolisch, daß am 13. März 1848 ein kaiserliches Kabinettsschreiben an den Polizeipräsidenten erging[19]), wonach dessen Einwirkung auf die Akademie als einen Verein nicht gehemmt werden solle — an demselben 13. März, der der ganzen alten Zensurwillkür für immer ein Ende machte.

Kurze Zeit vorher, am 15. Februar 1848, hatte sich Grillparzer gegenüber seinem jungen Freunde Adolf Foglar folgendermaßen über die Akademie geäußert[20]). „Man hat seit Jahrhunderten die Wissenschaften verfolgt, mit Ausnahme der physikalischen, mathematischen ꝛc., die man für unschädlich hielt. Nun fällt es den Leuten auf einmal ein, eine Akademie der Wissenschaften zu haben. Aber es fehlen alle Vorbedingungen dazu. Die Architektur hat noch kein Mittel gefunden, einen vierten Stock zu bauen, wo noch kein erster ist. Man meint, die Leute werden gleich da sein, wenn man sie haben will, ohne zu bedenken, daß wir keine berühmten Gelehrten haben, da die, welche etwas leisten können, längst ins Ausland gegangen sind. Dichter hat man aufgenommen, weil wir nur in der schönen Literatur Namen haben, von denen Europa was weiß, ohne von der Idee auszugehen, daß alle Literatur aller Völker mit der Poesie angefangen hat. Sie wollten einen Friedrich Halm und einen Patriarchen (d. i. Pyrker) haben und mich haben sie gewählt — um das Protektionswesen zu beschönigen, haben sie auch einen gewählt, den sie nicht mögen. Ich lasse mich mit auslachen, aber austreten werde ich nicht. Ich gehe halt nicht hin.“

Da spiegeln sich Grillparzers verschiedentliche Gedanken über die Akademie. Daß Österreich damals gar keine bedeutenden Gelehrten besessen hätte, um eine Akademie zu

---

[19]) Schlitter S. 65.

[20]) Grillparzers Gespräche 3 (Schriften des literar. Vereins in Wien 6), 445.

bilden, ist allzu pessimistisch. Aber allerdings erhielt sie erst den rechten Nährboden, als die Unterrichtsreformen seit 1849 die Hochschulen eben jener freien Forschung und Lehre öffneten, welche Grillparzer nicht recht verstehen und würdigen mochte. Den halb ärgerlichen Schlußsatz aber „Ich gehe halt nicht hin", hat Grillparzer selbst nicht ganz ernst genommen. Denn er war schon hingegangen und er ging auch weiter noch hin. Die Meinung, die man bisher hegte, daß Grillparzer „sich um die Geschäfte der Akademie nie gekümmert hat[21]), ist nicht richtig. Aus den Sitzungsprotokollen und Akten der Akademie ergibt sich vielmehr ein anderes Bild.

In den Jahren 1847 und 1848 hat Grillparzer an 17 von 29 Sitzungen der philosophisch-historischen Klasse, der er angehörte, teilgenommen. Im Jahre 1849 hat er von 33 Sitzungen 13 besucht, im Jahre 1850 war er bei 8, im Jahre 1851 bei 5 Sitzungen anwesend, im Jahre 1852 bei einer, von 1853 an ist er dann nicht mehr erschienen, hat aber 1856 noch an einer Wahlsitzung teilgenommen. Bis zum Jahre 1852 erschien er auch öfters bei den Gesamtsitzungen der Akademie, in denen allgemeine Angelegenheiten erledigt werden. In den Jahren 1847 und 1848 nahm er an 10 von den 19 Sitzungen teil, 1849 an 3, 1850 an 2, 1851 und 1852 an je einer. Bei den feierlichen Jahressitzungen der Akademie erschien er bis 1857. Wenn er seit 1853 in der nächsten Zeit nur mehr ganz selten an Sitzungen der Akademie teilgenommen hat und dann nicht mehr gekommen ist, so hängt das sicherlich damit zusammen, daß Grillparzer sich überhaupt immer mehr zurückzog, wozu auch früh eintretende Altersbeschwerden das ihre beitrugen.

Und man darf nicht meinen, daß Grillparzer bloß stummer Teilnehmer war. Er hat im Jahre 1849 zusammen mit Josef Bergmann ein Gutachten über eine der Akademie vorgelegte deutsche Übersetzung Anakreons erstattet und die Ablehnung der der Akademie zugedachten Widmung beantragt und begründet. Interessant und charakteristisch ist Grill-

[21]) Werke hg. von Hock 1. Bd. Einleitung S. 104. In einem Artikel Constants v. Wurzbach über Grillparzer aus dem Jahre 1860 (in „Von Haus zu Haus") heißt es: „Seit den dreizehn Jahren, welche seit seiner Wahl in die Akademie verflossen sind, habe der Dichter, die öffentlichen Sitzungen ausgenommen, diese gelehrten Herren nicht besucht." Zitiert in Grillparzers Gespräche (Schriften des literar. Vereins in Wien 12) 4, 336.

parzers Stellungnahme bei einzelnen Fragen von allgemeiner Bedeutung. Die tiefe Erregung der sturmbewegten Tage von 1848 drang auch in die Beratungen der gelehrten Männer. Die Akademie war in der Presse apostrophiert worden, sie solle aktiv hervortreten. Es würde in der Sitzung am 4. April die Frage gestellt, ob die Akademie sich an der Absendung von Deputierten in das Vorparlament zu Frankfurt beteiligen solle. Hiezu ergriff Grillparzer als erster das Wort. Er sagte, die Akademie solle sich nicht mit politischen Demonstrationen befassen, worauf der Chemiker Professor Schrötter entgegnete, die Akademie solle an der allgemeinen Bewegung nach der Richtung des Fortschrittes teilnehmen. Nach erregter Debatte wurde die Entsendung einer Deputation mit 13 gegen 6 Stimmen abgelehnt. In der Sitzung am 15. April drängte eine Gruppe darauf, daß die Akademie beim Minister Pillersdorf die Ausschreibung der Wahlen für die Frankfurter Nationalversammlung betreibe. Auch da griff Grillparzer mehrmals mäßigend in die Debatte ein. Die allgemeine Umwälzung hatte auch in der Akademie den Ruf nach einer Umgestaltung ihrer Organisation laut werden lassen und eine Kommission beschäftigte sich mit sehr radikalen Vorschlägen. In der Sitzung am 30. Mai mahnte Grillparzer, es wäre angemessener, jetzt, wo alles an Umwälzungen arbeite, nicht auch in der Akademie jede Fessel abwerfen zu wollen. In der Tat wurde die Frage an die Kommission zurückverwiesen, sie wurde dann vertagt und nicht wieder aufgenommen.

In all diesen Äußerungen sehen wir jenen Grillparzer lebhaft vor uns, wie er uns ja auch sonst in seiner Stellungnahme zur Bewegung von 1848 bekannt und gegenwärtig ist. In einer Angelegenheit anderer Art tritt uns eine andere Seite des Dichters entgegen. Ende 1848 lud das Unterrichtsministerium die Akademie ein, sich an außerordentlichen Vorlesungen an der Universität zu beteiligen. Die Akademie sprach ihre prinzipielle Geneigtheit aus und forderte die Mitglieder auf, sich zu Vorträgen zu melden. Da sagte Grillparzer bei der Beratung am 28. Dezember 1848: es gibt mehrere, die viel über ein Fach nachgedacht haben mögen, ohne gerade Vorlesungen zu beabsichtigen. Solche wären wohl imstande, wenn nicht gleich, doch in der Folge nach Sichtung und Ordnung ihres Materials, sich zu einer Vorlesung über den Gegenstand ihrer Studien herbeizulassen.

Man könnte dem Ministerium sagen, daß mehrere Mitglieder es sich vorbehalten, dem geäußerten Wunsche zu entsprechen. Grillparzer selbst war ja ein ausgezeichnetes Beispiel von solchen, die viel über ein Fach nachgedacht haben, und wir gewinnen beinahe den Eindruck, als wäre er damals in der Stimmung gewesen, wirklich solche Vorlesungen zu halten. Doch ist es — natürlich — nicht dazu gekommen.

Es war demnach gar nicht unbegreiflich, daß Grillparzer im Jahre 1851 bei der Wahl des Vizepräsidenten eine Anzahl Stimmen erhielt, worauf er erklärte, man möge ihn nicht weiter berücksichtigen.

Wir sehen also beinahe mit Verwunderung, daß Grillparzer entgegen seinen eigenen anfänglichen skeptischen und unwirschen Äußerungen der Akademie in den ersten Jahren eine verhältnismäßig lebhafte Anteilnahme zugewendet hat. Es will nichts dagegen besagen und ist bei des Dichters ganzem Wesen fast selbstverständlich, wenn er sich gelegentlich über dies oder jenes an der Akademie oder an den Akademikern ärgerte und sich darüber in seiner Weise Luft machte. So in einem Epigramm von 1857[22]):

Schüler und Schulmeister
Sind unsre großen Geister,
Schreien im Chorus sie,
Gibt's eine Akademie.

Als 1856 Karl Scherzer sich von der Akademie Aufträge für die bevorstehende Weltumsegelung der Fregatte Novara erbat, verfaßte Grillparzer ein fingiertes Schreiben an die Akademie voll scherzhafter und boshafter Wünsche und Aufträge. Der verdiente Historiker Chmel, der das „Notizenblatt" der Akademie herausgab und sich im Sammeln und Edieren von Quellenmaterial nie genug tun konnte, reizte den Dichter zu spitzigen Epigrammen und als der Germanist Karajan einen neuen Fund altdeutscher Sprachdenkmäler in den Sitzungsberichten der Akademie (1858) veröffentlichte und eingehend erläuterte, da schrieb Grillparzer, bekanntlich kein Freund der alten deutschen Literatur, einen satirisch-parodistischen Brief[23]). Mehr werden wir es ihm nachfühlen können, wenn er 1857 die Einladung ablehnte, die Übersied-

[22]) Werke hg. von Sauer 3, 209.

[23]) Werke hg. von Sauer 13, 185, 182, hg. von Hock 10, 431, 433.

lung der Akademie in ihre neue prächtige Heimstätte durch ein Festgedicht zu feiern. Er entschuldigte sich mit seinem Alter, er schreibe keine Verse mehr, er trete bei öffentlichen Anlässen nicht hervor, und, so schrieb er an die Akademie, „was ich sagen möchte, würde nicht passen, und etwas anderes sagen mag ich nicht[24])". Was er hätte sagen mögen, hat er wieder nur seinem Schreibtisch anvertraut, es sind die Verse[25]):

Weil Dach und Fach euch gewährt der Staat,
Preist ihr seines Anteils volle Größe,
Und seid doch nichts als das Feigenblatt
Für seine geistige Blöße.

In der Sitzung vom 16. Jänner 1850 richtete Hammer-Purgstall an die der Akademie angehörigen Dichter die Einladung, sie möchten „von Zeit zu Zeit Gedichte ihrer Muse" in den Sitzungsberichten veröffentlichen. Grillparzer erwiderte höflich, er für seinen Teil nehme keinen Anstand, diesem Ansinnen zu willfahren, wenn er für diese Art von Veröffentlichung Passendes unter seinen Arbeiten finde. Der etwas antiquierte Einfall des alten Hammer-Purgstall hatte natürlich keine Folgen. Aber eine andere Einladung führte zu einem Ergebnis, das wir als die kostbarste Frucht von Grillparzers Zugehörigkeit zur Akademie bezeichnen dürfen. Die Akademie pflegte von Anfang an ihre Mitglieder um Aufzeichnungen über ihr Leben zu ersuchen. Auch Grillparzer wurde hiezu aufgefordert. Daß es dreimal geschehen mußte, braucht nicht als ein Zeichen einer überhaupt ablehnenden Haltung gedeutet zu werden, wissen wir doch, wie ungemein schwer sich der Dichter entschloß, über sein Leben etwas mitzuteilen. Auch manch anderes Mitglied wurde mehr als einmal aufgefordert und hat doch nichts geschrieben. Grillparzer aber ging wirklich in den ersten fünfziger Jahren ans Werk. Er hat seine Selbstbiographie nicht vollendet und hat sie eben deswegen und weil sie, da ihm selbst Lust und Interesse kam, zu ausführlich wurde, nicht an die Akademie übergeben. Die Nachwelt wird für diese Selbstbekenntnisse, die uns in das Werden des Dichters und Menschen die tiefsten Einblicke gewähren, für immer dankbar sein.

[24]) Zuerst hg. von V. Junk im Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 11, 281 ff.

[25]) Werke hg. von Sauer 3, 209, hg. von Hock 2, 321. Ein zweites, minder scharfes Epigramm ebenda 210.

Nach all dem, was wir nun kennen gelernt, dürfen wir sagen, es war wohlgetan, daß jene Grillparzer-Stiftung zur Hebung der deutschen dramatischen Produktion, welche im Gefolge der Feier des achtzigsten Geburtstages des Dichters entstand, auch mit der Akademie der Wissenschaften verknüpft wurde. Gerade in diesen Tagen, da wir wieder dieses Geburtstages gedenken, ist der Grillparzer-Preis einem der jüngsten deutschen Dichter verliehen worden. Freilich ist es heute nur die ideale Ehre, die mit dem Glanz des großen Dichternamens verbunden ist, die den Wert des Preises bedeutet. Mich dünkt, es sei eine Pflicht aller noch ideal Gesinnten, den größten Dichter Altösterreichs dadurch zu ehren, daß sie dafür eintreten, daß die Stiftung, die seinen erlauchten Namen trägt, in den Stand gesetzt werde, einen seiner würdigen Preis zu verleihen. Die Grillparzer-Gesellschaft aber kann und soll es als eine ihrer Aufgaben betrachten, auch in diesem Sinne für das Gedächtnis und für das Fortleben Grillparzers zu wirken.

Der Grillparzer-Preis.

1872 bis 1923.

Von Anton Bettelheim.

Der Grillparzer-Preis ist ein Werk der Wiener Frauenwelt. Zum 80. Geburtstag des Dichters sammelten Christine Hebbel, Iduna Laube, Mathilde Lippitt, Gabriele von Neuwall, Sophie von Todesco, Josephine von Wertheimstein, Gräfin Wickenburg-Almásy die vor einem halben Jahrhundert ansehnliche Summe von 20.000 Gulden, die sie Grillparzer am 15. Jänner 1871 zu Gebote stellten mit einem feurigen, aus der Feder Josephine v. Wertheimsteins geflossenen Huldigungsschreiben, das in dem Wunsche gipfelte: der Dichter möge die Gabe einer künstlerischen Wohlfahrtszwecken seiner Wahl dienenden, mit seinem Namen geschmückten Widmung zugute kommen lassen. Grillparzer willfahrte dem Ansinnen. Er spendete 10.000 Gulden „zur Hebung der dramatischen Produktion" für eine Stiftung, deren Satzungen auf seine Bitte Friedrich Halm (Baron Münch), Laube, Dumba und Baron Rizy entwerfen sollten. Da jedoch noch vor Abschluß dieser Arbeit Halm im Mai 1871, Grillparzer am 21. Jänner 1872 starb, ließ es sich seine Universalerbin angelegen sein, seiner Absicht gerecht zu werden. Demgemäß ist der vom 27. September 1872 datierte Stiftsbrief von Katharina Fröhlich ausgestellt; als Zeugen fertigten Rizy und Leopold Sonnleithner; im Namen der Wiener Akademie der Wissenschaften, deren philosophisch-historischer Klasse die Vermögensverwaltung und die Berufung des Preisgerichtes übertragen wurde, zeichnete ihr damaliger Präsident Karl Rokitansky. Verglichen mit dem ein Dutzend Jahre zuvor noch bei Lebzeiten Friedrich Wilhelms IV. unter der Regentschaft Wilhelms I. geschaffenen allzu bureaukratischen Statut für den neu ins Leben gerufenen Schiller-Preis ist unser Wiener Stiftsbrief ein Fortschritt, wenngleich die Schule der Erfahrung im Laufe der Jahrzehnte manche Ergänzung

bedingte und erst recht in Zukunft einschneidende Neuerungen notwendig machen wird. Alle drei Jahre soll am 15. Jänner, Grillparzers Geburstag, aus den Zinsen des Stiftungsvermögens ein Preis von 1500 Gulden in Silber für das relativ beste deutsche dramatische Werk ohne Unterschied der Gattung verliehen werden, welches im Laufe des letzten Trienniums auf einer namhaften deutschen Bühne zur Aufführung gebracht und nicht schon von anderer Seite durch einen Preis ausgezeichnet worden ist. Die Krönung fällt einem Preisgericht zu, dessen Einsetzung vom Wiener Stiftsbrief glücklicher gelöst wurde, als in Berlin.

Dort hatte man geglaubt, das Beste zu tun durch amtliche Ernennung einer Kommission, in die zumeist Größen der Universität: Ranke, Boeckh usw. berufen wurden. Viele dieser Herren waren aber nach Gustav Freytags ergötzlichem Bericht in seinen „Erinnerungen“ seit Jahren fast niemals in einem Theater gewesen und als Preisrichter über ein neues Drama so übel daran „wie ein kleiner Trupp Elefanten, dem zugemutet wird, Hacken-Schottisch zu tanzen“. Beinahe jeder, so scherzt Freytag, trottete seinen eigenen Weg und sie trompeteten wohl auch gegen einander, so daß gleich das erstemal der Schiller-Preis gar nicht zugesprochen werden konnte: der Plan, Freytags „Fabier“ für die bestimmte Geldsumme, nicht aber für die Ehre der Preiskrönung vorzuschlagen, vereitelte dieser Dichter, der auf die ersten Zeitungsmeldungen derart den damaligen Kultusminister Bethmann Hollweg bat, von ihm gänzlich abzusehen. Als vor dem nächsten Preistermin Freytag, der inzwischen in die Kommission berufen worden war, einem der bedeutendsten Fachgelehrten vorstellte, daß die ganze Idee der Stiftung und die Rücksicht auf die gute Meinung des Königs dazu dränge, den Preis zu verteilen, gab der gestrenge Juror bereitwillig zu, daß auch er diese Notwendigkeit einsehe, doch dem fraglichen Stück könne er nicht zustimmen: es waren nur — Hebbels „Nibelungen“. Freytag, selbst einer der kenntnisreichsten Meister deutscher Wissenschaft, bekennt, daß er angesichts der Halsstarrigkeit dieses und manches anderen akademischen, heiter geschilderten Widersachers nur mühsam die knappe Stimmenmehrheit für Hebbels Hauptwerk erkämpfte, zugleich aber in einer Reihe dieser wunderlichen Preisrichter humoristische Urbilder für einige Professoren seiner „Verlorenen Handschrift“ entdeckte. Der Eigensinn

und die Theaterfremdheit vieler Mitglieder der Schiller-Preis-Kommission, die nachher neun Jahre, drei Termine lang, keine Preisverteilung zustandekommen ließen, bereitete dem Ministerium endlich solche Sorge, daß es vertraulich Freytag als Nothelfer anrief. Der riet resolut, die Zahl der akademischen Mitglieder zu vermindern und an ihrer Statt praktische Bühnenmenschen heranzuziehen; sein Antrag wurde angenommen, August Förster auf Freytags Anregung beigezogen. Wie heilsam das war, zeigte sich sofort. Bei der ersten Beratung, der Förster beiwohnte, brachte der Sekretär der Kommission, Julian Schmidt, primo loco Nissels „Agnes v. Meran", secundo loco Wilbrandts „Kriemhild" in Vorschlag. Förster erklärte — wie er mir ein Jahrzehnt später schrieb — in jener denkwürdigen Sitzung 1878, daß er keines dieser Stücke für geeignet zur Preiskrönung halte. Der Kommission stehe jedoch frei, im Falle durch mehrere Triennien kein einzelnes Werk preiswert erachtet worden sei, an besonders verdiente Dramatiker den Preis für ihr Gesamtwirken auszufolgen. (Eine nachahmenswerte Bestimmung, die bisher leider im Stiftsbuch des Grillparzer-Preises nicht nachgetragen wurde.) Er wolle denn auch die Erteilung des Preises von je 1000 Talern an Nissel und Wilbrandt nicht bemäkeln, unter der Bedingung, daß auch Anzengruber dieselbe Summe zugewiesen erhalte. Zur nicht geringen Verwunderung Försters wußten acht Jahre nach dem Sieg des „Pfarrers von Kirchfeld", sechs Jahre nach der Uraufführung der „Kreuzelschreiber" alle anderen Preisrichter so gut wie gar nichts von Anzengruber, so daß die Juroren die Beschlußfassung vertagen mußten, um seine Stücke kennen zu lernen. Die Lektüre veranlaßte die Herren, Försters Antrag anzunehmen, und da sämtliche drei Preisträger Anzengruber, Nissel und Wilbrandt 1878 in Wien wohnten, feierte die „Concordia" diesen Erfolg durch ein Festmahl. Der Trinkspruch Anzengrubers klagte wahr und herb, daß die Massen nur Schritt für Schritt seinem Schaffen folgten, so daß ihm ohne Förderung durch die Kritik der Mut längst gesunken wäre; deshalb freue er sich, sagen zu können: sie brauche kein Wort zurückzunehmen. Er habe heut auch von Norddeutschland sein gutes Schulzeugnis heimgebracht. Freytags rühmliches Eintreten für Hebbel, Försters tapferer Waffengang für Anzengruber fand in der späteren Geschichte des Schiller-Preises wenig erquickliche

Nachfolge. Fortan traf die Schuld indessen nicht die Preisrichter. In seiner Rede auf Freytag bezeugt Erich Schmidt, wie unbefangen dieser Kenner mit den Herren vom Katheder und vom Theater über den „schwierigen" Schiller-Preis verhandelt; Freytag erkannte und anerkannte, welch ernste Kraft in Hauptmann sich rege, was Sudermann den Schauspielern gäbe. Während aber Wilhelm I. als Stifter und Schirmherr des Schiller-Preises die Juroren ungehemmt gewähren ließ, versagte Wilhelm II. seine Genehmigung, als Fuldas „Talisman" und Hauptmanns „Hannele" in Betracht kamen. Kein Wunder, daß der Schiller-Preis angesichts solcher Ablehnung aller stärkeren Talente im dramatischen Nachwuchs so selten zur Verteilung gelangte, daß seine Mittel zuletzt allen Ernstes deutschen Erzählern zugedacht werden sollten.

Solchen höfischen und bureaukratischen Einflüssen war das Wiener Preisgericht vom Anfang entrückt. Den ersten Preisrichter ernennt die Akademie, die den Journalisten- und Schriftsteller-Verein Concordia auffordert, einen zweiten Preisrichter zu entsenden. Diese beiden Vertrauensmänner haben gemeinsam mit dem jeweiligen artistischen Direktor des Burgtheaters zwei namhafte deutsche Schriftsteller zu wählen, von denen der eine Süddeutschland oder Österreich, der andere Norddeutschland angehören muß. Für das Triennium 1872—1875 sprach das nach dieser Norm bestellte Preisgericht (Dingelstedt, Hettner, Laube, Josef v. Weilen, Zimmermann) einstimmig dem Trauerspiel „Gracchus, der Volkstribun" von Wilbrandt den Grillparzer-Preis zu.

Diesem freundlichen Anfang folgten arge Verlegenheiten. Während, dank Richard Wagner und Bayreuth, in den Siebzigerjahren das deutsche Musikdrama Sieg auf Sieg errang, zeigte sich im redenden Schauspiel mehr Auswuchs als Nachwuchs; kraftlose Jambentragödien mußten auf den Geld bedeutenden Brettern fixen Geschäftsmännern weichen. Und obgleich die Wiener Preisrichter keine pedantischen überstrengen Krittler waren, wie manche Kollegen im Berliner Schiller-Kollegium, wollten sie den Kranz doch nicht auf der gemeinen Stirn entweiht sehen. Die Frage, ob nach dem Buchstaben des Stiftsbriefes der Preis dem relativ besten deutschen Drama des letzten Trienniums unbedingt verliehen werden müsse, verneinten Bauernfeld, Dingelstedt, Hettner, Nordmann und Zimmermann 1878 mit der Be-

gründung, daß keine für diese Zeit in Prüfung gezogene Produktion dem Wortlaut und Sinn des Stiftsbriefes entsprechen würde. Und dieses Bekenntnis verlautbarte der damalige Präsident der Akademie, Arneth, mit der Gegenzeichnung des Sekretärs der philosophisch-historischen Klasse, Siegel, im Amtsblatt der Wiener Zeitung. Diese Entscheidung blieb auch maßgebend für die Verweigerung des Preises in späteren Jahren: 1881, 1884, 1914 — zum Heil der Sache. Wohin es führen kann, vorbehaltlos Dichter krönen zu müssen, zeigt Raimunds „Gefesselte Phantasie", die naive Parodie argloser Preiskonkurrenz; da böse Zauberschwestern Vipria und Arrogantia am Tag des Sängerkrieges alle wahren Poeten lähmen, ist die Märchenprinzessin nahe daran, dem allein schlagfertigen, rohen Bänkelsänger, dem Harfenisten Nachtigall, ihre Hand reichen zu müssen. Und Walther Stolzing ersingt Eva nur, weil, wie Hans Sachs will, nicht bloß Merker und Meistersinger, sondern das ganze Volk mitstimmt.

Auch in der Folge ließen sich die Spruchkollegien durch keine Klage übergangener Dramatiker, durch keine silbenstecherische Auslegung des Stiftsbriefes in der Befugnis irremachen, den Preis gegebenen Falles zu versagen. So erklärte Wilhelm Scherer, der 1884 bei der durch Stimmenmehrheit erfolgten Krönung von Wildenbruchs „Harold" mitvotierte: „Auf eine Erwägung der Frage, ob der Preis überhaupt zu erteilen sei, lasse ich mich nicht ein, da ich sie durch die Übereinstimmung der Wiener Preisrichter als entschieden betrachte"; seine weiteren Bemerkungen zeigen, daß Scherer die Verweigerung des Preises für zulässig hielt. Wie selten das Kollegium von dieser Möglichkeit Gebrauch machte, erweist im übrigen die Statistik: in fünfzig Jahren wurde der Preis dreizehnmal zuerkannt und nur viermal zu Zeiten von bösem Mißwachs nicht erteilt.

1887 sprachen Nordmann, Speidel, Wilbrandt, Zimmermann, Erich Schmidt einstimmig Anzengrubers Weihnachtskomödie „Heimg'funden" den Preis zu. Noch Ende Dezember 1886 waren die Juroren in größter Verlegenheit, für das abgelaufene Triennium ein dieser Krönung würdiges Drama vorzuschlagen. Da fügte es der Zufall, daß in der Neujahrsbeilage der Deutschen Zeitung unmittelbar neben einem Aufsatz über Wilbrandts jugendliche Leitartikel und

Kritiken, die er 1864 für die mir auf meine Bitte zur lehr- und genußreichen Durchsicht geliehene „Süddeutsche Presse“ geschrieben, ein begeisterter Bericht Roseggers über die Grazer Uraufführung der für das Theater an der Wien bestimmten, dort aber nicht gespielten Weihnachtskomödie Anzengrubers stand. Roseggers Hymnus veranlaßte den in meiner nächsten Nähe wohnenden verehrten Direktor des Burgtheaters, das Bühnenmanuskript von „Heimg'funden“ bei mir zu erfragen. Er las die Komödie, und sein Antrag, sie zu krönen, wurde freudig von den anderen, rasch mit Exemplaren von „Heimg'funden“ versehenen Juroren willkommen geheißen. Sie sahen es als Segen an, da sonst kein nennenswertes Schauspiel vorlag, auf die Weihnachtskomödie greifen zu können: gewiß nicht das beste Volksstück Anzengrubers, allein durch die Gestalten der Mutter, die Saar eine Holbeinsche Figur nannte, und ihres Sohnes, den Girardi auf den Leib geschriebenen Spielzeugwarenhändler Thomas, seines Schöpfers wert. Sie hätten wohl noch lieber „Die Kreuzelschreiber“ oder den „G'wissenswurm“ gekrönt, wie das Kollegium, das 1908 Schnitzlers „Zwischenspiel“ mit dem Preise bedachte, wohl auch freudiger „Liebelei“ solcherart geehrt hätte: noch war aber die Satzung des Stiftsbriefes aufrecht, die das auszuzeichnende Werk nur innerhalb des letzten Trienniums wählbar bezeichnete. Minor lockerte nach dieser und mancher früheren Erfahrung diese Fessel; auf seine Anregung beschloß die Akademie in ihrer Gesamtsitzung vom 25. Juni 1908, fortan jedes Werk eines lebenden Autors für den Grillparzer-Preis einzubeziehen, das im Laufe des letzten Trienniums zur Aufführung, gleichviel ob zur ersten oder zur wiederholten, gelangt ist. Nicht mehr ausschließlich die Kalendergrenze der jüngsten drei Jahre, das ganze Lebenswerk eines Dramatikers, soweit es auf der Bühne lebendig erscheint, ist damit in den Kreis der Grillparzer-Stiftung einbezogen.

1890 sprachen Bayer, Berger, Speidel, Zimmermann, Erich Schmidt mit absoluter Stimmenmehrheit Wilbrandts „Meister von Palmyra“ den Preis zu. Die Vorgeschichte dieser Krönung gleicht der von „Heimg'funden“. Die meisten Bühnen behandelten das Drama als Aschenbrödel; im Burgtheater soll es der neue Direktor im Gespräch als „höchsten Holler“ bezeichnet haben. Eine einzige, einmalige Darstellung an der Münchener Hofbühne brachte kaum einen

Achtungserfolg; den Fürsprechern der Dichtung im Preiskollegium war damit gleichwohl (wie 1887 durch die Grazer von „Heimg'funden") die vom Stiftsbrief erforderte Voraussetzung einer Theateraufführung gegeben. Berger setzte sich begeistert für das Werk ein. Mit ein paar Hofschauspielern vermochte er Speidel, die Dichtung zu lesen, die dem Kritiker so gefiel, daß er ihr ein mächtiges Feuilleton widmete. Zudem kam das Urteil des Preisgerichtes, als nicht zu übersehende Mahnung für das Burgtheater, dem „Meister von Palmyra" zu statten. Mit Sonnenthal, Robert und der Hohenfels wurde die Mustervorstellung zu einem Triumph auch für die Kasse, und bei Wilbrandt, wie zuvor bei Anzengruber, hob der Grillparzer-Preis, mindestens mittelbar, nach der Absicht des Stifters „die dramatische Produktion".

Das geschah auch zugunsten Gerhart Hauptmanns, dem dreimal (1896 für „Hannele", 1899 für „Fuhrmann Henschel", 1905 für den „Armen Heinrich") der Preis zufiel. Zumal die erste Krönung traf den Dichter, dessen Florian Geyer bei der Berliner Uraufführung sich nicht durchgesetzt hatte, in schwerer Verstimmung; die frohe Botschaft aus Wien richtete ihn auf; zum Dank dramatisierte er Grillparzers „Kloster von Sendomir" in seiner „Elga". In der Akademie gab ihm Eduard Sueß ein Festmahl, bei dem der große Forscher in einer dichterisch beflügelten Rede Gerhart Hauptmanns Art und Kunst überlegen würdigte.

1902 billigten Hartel, Uhl, Minor, Schlenther, Erich Schmidt Hartlebens „Rosenmontag" den Preis zu. Auch das eine mutige Kundgebung. Schlenther hatte vor der Aufführung das vom Zensor zugelassene Buch überdies dem Obersthofmeister vorgelegt, der als Militär nichts Anstößiges bemerkte. Das Drama wurde daraufhin mit großem Erfolg und Zulauf gegeben. Hinterdrein erst vertraute Hartleben einem Bekannten, daß er bei der Liebestragödie die Geschicke des Kronprinzen Rudolf vor Augen gehabt habe.

1911, 1917 und 1920 wurde Schönherr für „Glaube und Heimat", „Volk in Not", „Kindertragödie" gekrönt. Dreimal, somit ebenso oft wie Gerhart Hauptmann, wurde der stärkste Dramatiker des Nachwuchses mit dem Grillparzer-Preis bedacht. Wie dankbar der Tiroler diese Würdigung aufnahm, äußerte er in einer ihm aufgedrungenen Polemik. Als eine Eintagsregierung im Burgtheater versuchte, seine Stücke aus dem Spielplan auszuschalten, erklärte er stolz-

bescheiden, er habe dreimal die höchste literarische Auszeichnung erhalten, die Österreich zu verleihen habe.

Lapidar hat Schönherr mit diesem Wort wahrheitsgetreu ausgesprochen, welche Bedeutung der Grillparzer-Preis im ersten halben Jahrhundert seines Bestandes errungen hat. Preisrichter und Preisträger wissen, daß sie dafür vor allem dem Schutzgeist der Stiftung, dem vorbildlichen Künstler, dem scharfen und scharfsichtigen Kunstrichter zu danken haben. Ein in Grillparzers Namen erteilter Preis verleiht einer Dichtung besonderes Ansehen. Das muß und wird hoffentlich nicht anders werden, ob auch heute die dreijährigen Zinsen der Stiftung nicht für einen Laib Brot ausreichen und ihr ganzes Stiftungskapital kaum für einen Sperrsitz zu einem Preisstück langt. Gleiches Verhängnis hat, von wenigen Ausnahmen, dem Nobel-Preis, dem Gottfried Keller-Fonds, abgesehen, die meisten ähnlichen Preisstiftungen ereilt: ein paar tausend Mark als Schiller-Preis, eintausend Kronen als Ebner-Preis sind nur sinnbildliche Ehrengaben. Und so müssen sich künftighin, wenn kein Milliardär als Retter eingreift oder näher zu erwägende Stärkungen des Stiftungsvermögens aus Staatsmitteln, Burgtheater-Vorstellungen oder öffentlichen Sammlungen zu erreichen sein sollten, die Träger des Grillparzer-Preises bescheiden mit dem Goldklang seines Namens, mit dem Beispiel seiner Kunstübung und der großen Lehre seiner Beethoven-Rede: „Wenn noch Sinn für Ganzheit in uns ist in dieser zersplitterten Zeit, so laßt uns sammeln an seinem Grab. Darum sind von jeher Dichter gewesen und Helden, Sänger und Gotterleuchtete, daß an ihnen die armen, zerrütteten Menschen sich aufrichten, ihres Ursprungs gedenken und ihres Ziels."

Name und Geist Grillparzers bleiben auch für die Preisrichter die besten Wegweiser. Wie ein Herr, nicht wie ein Knecht, hat er nach Freytags Mahnwort seiner Kunst gedient. Unerbittlich gegen sich selbst, war er nicht minder streng gegen alle Ausartungen des Zeitgeschmackes. Unbeirrt durch die Losung des Tages, traf er mit mörderischem Witz die Modegrößen aller Lager, Romantiker und Jungdeutsche, Systemreiter und Schwarmgeister, schied er nur zwei Gattungen: gut und schlecht. Seine Vorbilder waren die Griechen, Shakespeare, Lope, Schiller und Goethe, bei denen er nach seinem berühmten Epigramm am liebsten stehen

bleiben wollte und doch, wie sein Beispiel zeigt, nicht stehen bleiben konnte: zum Heil der unaufhaltsamen Entwicklung der Kunst suchte und zeigte sein Schöpfergeist dem deutschen Drama bis in seine letzte Zeit in Libussa, der Jüdin von Toledo, dem Bruderzwist in Habsburg neue Bahnen. Selbstsicher in solcher, den größten Stil anstrebenden Kunstübung, schroff und grausam, gelegentlich ungerecht in seiner Abwehr alles dessen, was ihm, selbst bei Hebbel und Wagner, als Unnatur oder Fratze erschien, hieß er seit seinen Kindertagen bis in seine Greisentage echte Natur willkommen, wo sie ihm, auf der Brigittenauer Kirchweih, bei Schubert und Raimund, in der frischen Empfänglichkeit der Theatergänger der Alt-Wiener Volksbühne begegnete. So bös ihm bei der Uraufführung von „Weh' dem, der lügt", mitgespielt wurde und so grimmig er in seiner „Bretterwelt" den Pöbel im Zuschauerraum aller Ränge züchtigt; der höchste Gerichtshof eines Theaterdichters war ihm nicht „Der und Jener", vielmehr die Gesamtheit, das Volk, dem zu dienen kein Einsatz der größten Dichterkraft ihm zu hoch schien.

Wie viele oder wie wenige der bisherigen Träger des Grillparzer-Preises: Wilbrandt, Wildenbruch, Anzengruber, Hauptmann, Hartleben, Schnitzler, Schönherr, Unruh würden vor seinem heiklen Geschmack Gnade gefunden haben? In einem Tagebucheintrag vom Jänner 1865 nennt er als Pensionäre der Schiller-Stiftung Julius Mosen, Mörike, Willibald Alexis, Otto Ludwig, Holtei, Töpfer, Zahlhaas und wirft dabei die Frage auf: „Zu wie vielen würde wohl Schiller selbst seine Einwilligung gegeben haben?" Die Wendung läßt vermuten, daß Grillparzer wählerischer gewesen wäre. Als Preisrichter bei der vom Burgtheater ausgeschriebenen Lustspiel-Konkurrenz, die mit der Krönung von Bauernfelds „Kategorischem Imperativ" schloß, urteilte er milder; wie seine Gutachten erweisen, mit außerordentlicher Gewissenhaftigkeit, gewillt, auch bei schwächeren Leistungen das Lebensfähige, Selbständige, Bühnenmögliche herauszufinden. In solchem Sinne ist augenscheinlich im Stiftsbrief des Grillparzer-Preises nicht absolute Vollkommenheit, vielmehr nur „relativ Bestes" innerhalb einer engumgrenzten Zeitspanne verlangt. Selbst innerhalb solcher Beschränkungen sind Fehlurteile nicht ausgeschlossen: Kant und Schopenhauer fielen bei Preiskonkurrenzen durch; die Nation, die der Welt den gewaltigsten Dramatiker aller Zeiten geschenkt hat, kennt

keinen Shakespeare-Preis; Frankreich hat keinen Molière-Preis; der Goethe-Preis, den 1849 zum Säkulartag des Dichters Berliner Größen vorgeschlagen und hernach Liszt in einer gedankenreichen Schrift befürwortete, kam nicht zu stande; der Schiller-Preis hat seine Zwecke nur unvollständig erreicht. Der Grillparzer-Preis stand bisher unter günstigeren Zeichen. Unparteiisch krönten seine Juroren Österreicher und Reichsdeutsche. Nach bestem Wissen und Gewissen sollen sie in Zukunft, wie in der Vergangenheit, ihres Amtes walten im Dienste des Stifters und seiner auch für den Grillparzer-Preis gültigen Weisung:

Will unsre Zeit mich bestreiten,
Ich lass' es ruhig geschehn;
Ich komme aus anderen Zeiten
Und hoffe in andre zu gehn.

Schreyvogel.

Von Alfred Freiherrn von Berger*).

Unbekannt, wie nur ein großer Österreicher den Österreichern sein kann, ist Schreyvogels menschliche, schriftstellerische und künstlerische Persönlichkeit dem heutigen Geschlecht. Einige Gebildete wissen, daß er mit Carl August West, dem Bearbeiter von Calderons „Das Leben ein Traum“ und Moretos „Donna Diana“ identisch ist. Diese Bühnenwerke bewahren pietätsvoll sein Andenken. Auch weiß man, daß Schreyvogel irgend etwas beim Burgtheater war und daß Grillparzer irgendwie mit ihm zusammenhängt. In Theaterkreisen wird wohl auch hin und wieder die Anekdote erzählt, daß man ihm, als er Knall und Fall aus dem Burgtheater hinausgejagt wurde, nicht einmal gestattete, seinen Regenschirm aus der Kanzlei, die er nicht mehr betreten durfte, mitzunehmen. Dieser Regenschirm ist ein Symbol geworden. Von seiner wahren Bedeutung für das Burgtheater aber haben nur wenige eine deutliche, geschweige denn eine erschöpfende Vorstellung. Aus dem einfachen Grunde, weil es eine eigentliche Geschichte des Burgtheaters nicht gibt, — denn die wertvolle und streitbare Trutzschrift Laubes, welcher ein Stück seiner Autobiographie „Geschichte des Burgtheaters“ taufte, kann nicht als eine solche gelten. Das ist nicht unbedingt zu bedauern. Denn jede in sich abgeschlossene geschichtliche Darstellung hat etwas von einer Aufbahrung an sich, mit ihren Lichtern und Kränzen und dem schwarzen Kissen, auf dem die Orden ruhen. Objektiv verfährt die Leichenfrau mit uns und der Anatom. Was lebt, wehrt sich mit Händen und Füßen dagegen. Hoffen wir, daß das Burgtheater noch lange nicht reif für die geschichtliche

---

*) Diese 1903 verfaßte, in den von Professor Dr. Anton Bettelheim und mir herausgegebenen „Gesammelten Schriften Alfred Freiherrn von Bergers“ nicht enthaltene Studie, wird hier nach der Original-Handschrift veröffentlicht.

Betrachtung werden wird. Der Name „Burgtheater“, welcher ursprünglich nur eine äußerliche Benennung war, die das kaiserliche Theater nach dem Orte bezeichnete, worauf es stand, hat für uns eine unerschöpfliche Sinnfülle, gleich jenen gewachsenen Werten, die uns Naturdinge bedeuten, die Gott geschaffen hat, wie Sonne, Frühling. Er ist uns nicht mehr ein Eigenname, sondern ein lebendiges Kleinod unseres deutschen Sprachschatzes, eine Samenkorn, in dem ein Baum schläft. Wer den Begriff „Burgtheater“ in seinem Gemüte feinschmeckerisch zergehen läßt, wer all die leisen Obertöne von Gedanken und Gesinnungen zu erlauschen und festzuhalten vermag, die in uns mitschwingen und klingen, wenn das Wort „Burgtheater“ uns in Ohr und Seele schlägt, der kann eine ganze Ästhetik der dramatischen Kunst, eine Philosophie des Theaters aus diesem Begriff, aus diesem Wort schöpfen. Keine abstrakte, wesenlose, schemenhafte, sondern eine wirkliche, lebendige, von so individueller Physiognomie, wie das Gesicht eines alten, lieben Freundes, wie das Stadtbild Wiens mit Kahlengebirge und Stephansturm.

Der Schöpfer dieses Begriffes ist Schreyvogel. Das wesentlichste, das zarteste und kräftigste seines Inhaltes hat er ihm eingeblasen. Selbstverständlich, nicht wegzudenken scheint uns das Burgtheater mit dem Charakter, den ihm Schreyvogel dauernd aufgeprägt hat, heute, — so selbstverständlich, daß wir den Gedanken, es könnte aufhören zu sein, so wenig ernstlich fassen können, als etwa die Befürchtung, die Sonne könnte eines Morgens nicht wieder aufgehen; damals aber gehörte Originalität und schöpferische Tatkraft dazu, um diese Idee des Burgtheaters aus der Luft zu greifen und sichtbar hinzustellen. In der Luft lag sie allerdings; aber die Elemente des Ungeschaffenen, die, Dasein fordernd, in den Lüften irren, zu erschauen, dazu muß man eben ein Sonntagskind sein, wie Schreyvogel. Wenn es also heute, um bei feierlichen, ernsten oder frohen Gelegenheiten, wie das Theaterleben sie mit sich führt, Stimmung zu wecken, genügt, das Wort „Burgtheater“ auszusprechen, mit jenem vibrierenden Brustton, den nur unsere Hofschauspieler treffen, (ob nicht Anschütz der Erfinder dieses Tones ist?), so mögen sich die Herren bei Schreyvogel bedanken, der ihnen, indem er dem Worte „Burgtheater“ den heutigen Sinn gab, als

genialer Dramaturg eine unverwüstlich dankbare Parade-
rolle auf den Leib geschrieben hat.

Ein Österreicher, ein Wiener war es also, durch dessen künstlerisch bildende Hand die Schöpfung Kaiser Josefs die Vollendung und Weihe empfing, durch welche sie zu dem wurde, was wir heute unter dem Burgtheater verstehen. Es wäre auch wider die Natur, wenn es anders wäre. In der Freude, die wir über diese Tatsache empfinden, birgt sich keine undankbare Regung gegen Deutschland. Sein Aufblühen verdankt das Burgtheater, wie so manches in Österreich, zum großen Teil solchen Deutschen, die erst in Wien aufblühten, die hier erst die Luft und den Boden, die Natur und die Menschen fanden, nach denen sich ihr innerstes Wesen, ohne daß sie's wußten, lebenslang gesehnt hatte, weil es sich nur hier voll entfalten konnte.

So waren viele der Besten des Burgtheaters seit seiner Gründung bis heute, so war Friedrich Hebbel, so Heinrich Laube. Laube ist eigentlich der einzige Leiter des Burgtheaters, dessen Name volkstümlich geworden ist, um nicht zu sagen, mythisch. Er personifiziert vielen die Idee des Burgtheaterdirektors. Das ist ein Unrecht. Dieser Charakter und Ruhm gebührt in erster Reihe Schreyvogel. Mit hellem Bewußtsein und durchgreifender Energie hat er als der erste den Sinn des Burgtheaters erkannt und empfunden, und ein großes Beispiel gegeben, wie es zu regieren sei, damit dieser Sinn weithin strahle. An diesem Beispiel ist Laube geworden; auch er ist in diesem Sinne Schreyvogels Schöpfung.

Das Gesagte möchte so aufgefaßt werden, als ob das Burgtheater, welches doch schon Kaiser Josef II. gestiftet hatte, erst in Schreyvogels Zeit (1. April 1814 bis 13. Mai 1832) gegründet worden wäre. In gewissem Sinne ist dies so unrichtig nicht. Das Hof- und Nationaltheater, wie Kaiser Josef II. es gemeint und begründet hatte, überlebte seinen Schöpfer nicht lange. Wenigstens der eigentümliche Geist, den er ihm eingehaucht hatte, verflüchtigte sich bald nach des Kaisers Hingang. Schon 1794 wurde die große Tat, das deutsche Schauspiel in der Regie des Hofes zu führen, rückgängig gemacht, und das Burgtheater nebst dem Kärntnertor- und Wiedenertheater in Pacht gegeben. Dieser administrative Vorgang bezeichnet und bedeutet eine innere Wandlung des Geistes, in welchem das k. k. Hoftheater nächst der

Burg, wie es nun hieß, betrieben wurde. Von da an wurde ökonomisches Privatinteresse das Maßgebende bei der künstlerischen Führung, woran Aufsicht und Unterstützung durch die Hofbehörde und -kasse nichts ändern konnte. Dieser Zustand, in welchem das Burgtheater der schöpferischen Idee seines Stifters sich entfremdete, dauerte bis zum Jahre 1821, als durch kaiserl. Handbillett vom 12. Februar d. J. das Burgtheater (so hieß es fortan) wieder in Hofregie übernommen und damit der Gedanke seines Stifters wieder neu beseelt wurde. Der Träger dieses Gedankens war eben Schreyvogel, der nach Kaiser Josef der erste große Geist war, der sich im Burgtheater betätigen durfte. Er war nicht nur ein „intelligenter Kopf", wie ihn ein neuer Chronist des Burgtheaters nennt, sondern ein Mann, der die literarische und künstlerische Bewegung seiner Zeit mit großem Blicke, wie ein Adler, übersah. Er war, wie Lessing und wie in seiner Weise Kaiser Josef, der in dieser Hinsicht dem preußischen Friedrich grenzenlos überlegen war, ein kunstpolitisches Genie. Künstlerischer Geschmack, schriftstellerisches Können, Verständnis und sichere Beurteilung schauspielerischer Leistungen usw. sind Voraussetzungen dieser entscheidenden Eigenschaft eines Theaterleiters im großen Stil, aber sie sind nicht diese selbst. Daher ist an und für sich ein der dramatischen Kunst mächtiger Literat um nichts tauglicher zu diesem Amt, als ein Schauspieler. Wie ein Staatslenker die mannigfaltigsten Erscheinungen, Zustände, Strömungen seines Zeitalters überschaut, und daraus erfaßt, was zu tun sei und wie es zu tun sei, so muß der Regierer eines Theaters, das eine Kulturstätte sein soll, die künstlerischen Bedürfnisse und Bestrebungen seiner Zeit deutlich verstehen und empfinden, um sie zu beherrschen.

Die Geschichte zeigt uns, daß das Burgtheater immer nur dann gedieh, wenn es ein Haupt dieses Schlages hatte. Das verwirrende Dickicht von Daten, Namen, Anekdoten, in welches sich jeder verirrt, der sich in die Geschichte des Burgtheaters vertieft, müssen wir von einem höheren Standpunkt aus betrachten, um uns zurechtzufinden. Drei große Epochen hat das Burgtheater bisher durchlebt, jede hervorgerufen durch eine schöpferische Natur dieser Art: die Josefinische Epoche, die Schreyvogelsche, die Laubesche. In jeder derselben wurde das Burgtheater von neuem begründet; das von diesen großen Männern geschaffene Werk erwies sich

jedesmal so dauerhaft, daß es noch eine geraume Zeit den geschiedenen Urheber überlebte und unebenbürtige Nachfolger davon zehren konnten.

Die Josefinische Glanzepoche entstand dadurch, daß Kaiser Josef die in der Person Lessings verkörperte literarische Bewegung und die durch Eckhoff und Schröder bezeichnete schauspielerische Bewegung in das Hof- und Nationaltheater leitete und dadurch den französischen Geschmack und die verwilderte Burleske endgültig überwand. Was eine Anzahl Bürger in Hamburg versuchte, das tat Kaiser Josef in Wien. Hätte er damals sogleich seinem Theater eine monarchische Verfassung gegeben und die Gewalt Schröder anvertraut, dem einzigen, der damals die Aufgabe und daher auch ihre Lösung verstand, so wäre vielleicht in Wien geschehen, was Schröder während seiner ersten Direktion in Hamburg geleistet hatte. Das Künstlerpersonal der josefinischen Epoche bestand aus den Veteranen der Stegreifzeit, Schauspielern, die unter dem Einfluß des französischen Stils standen und einem wachsenden Kern von Jungen, die der Hamburger Schule entstammten. In erster Reihe stand Brockmann. Die glänzendsten Jahre waren jene, als Schröder dem Burgtheater als Schauspieler angehörte.

Die zweite Epoche war die Schreyvogelsche. Was es diesem, neben seiner großen Begabung, möglich machte, sein Erneuerungswerk zu vollenden, war die geschichtliche Tatsache der inzwischen erblühten Nationalliteratur.

Schreyvogel machte die klassischen deutschen Werke zum Kern des Repertoires und strebte, soviel er vermochte, von fremden Literaturen Entnommenes diesem Kern anzugliedern. So vor allem Shakespeare, dann eine Anzahl spanischer Dramen. Diese Leistung, die heute so aussieht, als ob dies jeder hätte treffen müssen, war damals weder leicht zu erdenken, noch durchzuführen. Dieses Schreyvogelsche System der Repertoire-Bildung hat sich im wesentlichen bis zum heutigen Tage behauptet. Erst in neuester Zeit ist es von Neuerern in unbesonnener Weise im Prinzip angefochten worden. Meines Erachtens ist ein Repertoire ohne einen starken Kern, welcher dem Publikum gegenüber Autorität hat, nicht denkbar; ein bloß fließendes Repertoire ein Unding. Die Erziehung des Publikums, damit es seinen Geschmack dem Urteil der Besten der Nation anpassen lerne, gedieh unter Schreyvogel, der den allgemeinen Geschmack nicht brüskierte,

sondern schonend umzuformen suchte in solchem Grade, daß bald Werke, wie „Das Leben ein Traum“, die keineswegs ins Gehör gingen, Beifall fanden. Er hat das Wiener Publikum gebildet, seine Verständnis- und Genußfähigkeit vertieft und erweitert.

Schreyvogels Gewinnung des Shakespeare und der Spanier für Wien war von höherem Werte als Schröders analoge Tat in Hamburg. Inzwischen war durch die großen Dichter ein deutscher Stil geschaffen worden, welcher den geistigen und dichterischen Gehalt fremder, alter Meisterwerke überhaupt erst auszudrücken vermochte. Schlegel hatte Shakespeare zu einem deutschen Dichter gemacht, bei zwei spanischen Dichtungen gelang dies Wunderwerk Schreyvogel selbst. Wie platt nehmen sich dagegen die alten „Nationalisierungen“ aus, auch die des großen Schröder.

In Schreyvogels Zeit fällt die Vollendung des berühmten Schauspielensembles des Burgtheaters zunächst an französischen Produktionen, später auch an heimischen Schöpfungen, wie denen Bauernfelds.

Die großen Namen: Anschütz, Costenoble, Julie Löwe, Sophie Schröder, Korn, Wilhelm, Sophie Müller, Ludwig Löwe, Karoline Müller usw. bezeichnen das von Schreyvogel geschaffene Künstlerensemble. In der Erinnerung unserer Väter bezeichnet seine Epoche das goldene Zeitalter des Burgtheaters. Da liegt nun die Frage nahe: Darf man dem Führer das Verdienst zurechnen? Dankt er nicht das Meiste und Beste der Zeit, welche dichtende und spielende Talente in solcher Fülle hervorbrachte? Nicht sogar dem Umstande, daß ihm die Vorgänger das Beste zu tun übrig ließen, wie die Einbürgerung der deutschen Klassiker und Shakespeares? — Wie war der Mann, welcher in einer Zeit, da alle deutschen Bühnen dadurch, daß ihre Leitung in kunstfremde Hände fiel, niedergingen, das beste deutsche Theater errichtete, als Mensch und Schriftsteller geartet?

Vom letzterem erzählen uns die „Gesammelten Schriften von Thomas und Carl August West“, vier Bände. Diese teilen sich in zwei Abschnitte: in die aus dem „Sonntagsblatt“, welches Schreyvogel in den Jahren 1807 und 1808 hatte erscheinen lassen, genommenen und mit Zusätzen versehenen „Kritischen und satyrischen Streifzüge im Gebiete

der Literatur und des Theaters" und in die unter dem Namen „Bilder aus dem Leben" gesammelten Novellen.

Die künstlerischen Anschauungen Schreyvogels, die das Theater betreffen sind reif und klar schon in den Streifzügen ausgesprochen, obwohl der modische Stil, der schöngeistige Charakter dieser Aufsätze den seiner Zeit überlegenen Geist erst ahnen läßt. Bemerkenswert ist, daß die wichtigsten Grundsätze, die Schreyvogel als künstlerischer Erneuerer bewährte, darin zum großen Teil klar ausgesprochen sind. Mit Tieck trifft Schreyvogel in dem Widerspruche gegen die von Weimar ausgehenden Einflüsse auf das Theater zusammen, er erkennt, beklagt und bekämpft die, namentlich durch die Romantiker bewirkte, erneute Trennung von höherer Literatur und Bühne, welche das lebensunfähige Gebilde, welches „Buchdrama" heißt, hervorgebracht hat. Aufführbarkeit und Bühnenwirksamkeit gehören ihm zu den wesentlichsten Eigenschaften des Dramas, wiewohl er über das, was aufführbar und wirksam ist, kühnen und freien Ansichten huldigt.

Hierin zeigt er sich Schröder verwandt, der, wiewohl Praktiker, z. B. die Aneignung des Sophokles, insbesondere des Oedipus, für notwendig hielt.

Die Schreyvogelschen Novellen sind zum Teil von geistiger Feinheit. Sie stammen aus späterer Zeit. Aus manchen redet ein ernster Geist, strenge, klare Menschen- und Seelenkenntnis. Sie sind vielfach als tatsächliche Bewährungen sittlicher Wahrheiten erzählt. In vielen ist das Motiv wiederholt, daß ein Mensch von lebhafter Begabung, starkem Selbstgefühl, heftigen Leidenschaften und ungezügelter Phantasie, statt die großen, auf ihn gesetzten Hoffnungen zu erfüllen, in schwere Schuld und schmachvolles Unglück gerät. Endlich zum Äußersten gedrängt, empfängt er einen Fingerzeig der Vorsehung, der ihn innerlich rettet. Häufig führt dieser Weg ins Helle durch einen Selbstmordversuch hindurch, oder durch Scheintod. In einer Novelle ist dieser nach schwerer Schuld geläuterte Mensch aus dem Gefängnis entsprungen, wurde dabei schwer verwundet, galt für tot und wurde einem Arzt zur Sektion übergeben. Er erwacht, wird gerettet, und führt, namenlos und unbekannt, fortan ein selbstverleugnendes Leben werktätiger Sühne. Nach einer feuerroten Narbe, die sein Gesicht entstellt, heißt er beim Volke „der Narbige". Diese und die anderen Geschichten sind so erzählt, daß jeder

feinere Sinn merkt, hier handelt es sich nicht um Erfindungen der Phantasie, sondern um tief Durchlebtes, das sich erst nach Jahren aus dem tiefsten Grunde des Dichters ans Licht wagt. Etwas von dem tiefen Ernst einer Beichte spricht aus jedem Wort, und eine Erfahrenheit mit Zuständen, wie sie ein Mensch hat, der den Tod subjektiv schon erlebt hat und wieder zum Leben erwacht und nun wähnt, eigentlich schon tot zu sein. Bei der Schilderung eines Fabrikanten, der sich in den Wasserlauf seiner Fabrik gestürzt hat, gerettet wird und aus seiner Bewußtlosigkeit zum Wahnsinn erwacht, ist die Schilderung des Wahnzustandes, schon tot zu sein, so daß die Dinge und Gestalten der Wirklichkeit ihm wesenlose Schemen und Larven sind, durch welche seine schuldbeladene Seele gequält werden soll, von einer erschütternden Wahrheit und von jener Einfachheit, die verrät, daß sich seine Phantasie nicht erst in diesen Zustand hineinzuerhitzen brauchte, sondern daß er seinem Geist eingeprägt war, wie eine unauslöschliche Erinnerung. Und so ist es in der Tat. Im August 1813 ging Schreyvogel wegen des Zusammenbruches des Kunsthandels, den er betrieb, in die Donau, wurde aber gerettet. Die tiefe Sinnesänderung, die er als Dichter so gerne mit dem erlebten Tod zusammenfallen läßt, war in Schreyvogel schon vorher eingetreten. Sein Tagebuch (1810 bis 1823), dessen Mitteilung ich der Güte Doktor Glossys verdanke, erzählt uns von ihr. Es läßt uns einen Blick tun in das arbeitende innerste Gemüt dieses tüchtigen, tiefen Menschen, der, während er nach außen unter den Kriegs- und Finanznöten Österreichs auf Leben und Tod um seine bürgerliche und ökonomische Existenz rang, sich selbst intellektuell und ethisch umschuf. Das Tagebuch ist das Werkzeug dieser Umschaffung. Kants Moralphilosophie ist die Heilslehre, die ihn erlöst. Franklins Selbsterziehung will er in sich durchführen. Er will seinen leidenschaftlich heftigen Charakter zu reiner Güte läutern und veredeln, seine Geistesbildung von Grund aus aufbauen nach einem einheitlichen Plan. Die Lektüre, die er mit Ernst und Strenge betreibt, ist von unglaublichem Umfange. Wie einen Heiligen verehrt er Kant, als seinen Geburtstag im höheren Sinne betrachtet er den Tag, an welchem er den ernstlichen Entschluß zu einer durchgreifenden Änderung (einen neuen Menschen anzuziehen) faßte.

Er selbst also, der kaum ein Jahr nach seinem Selbst-

mordversuch die Führung der Theater in die Hand nahm, war ein „Narbiger". — In allen Novellen, in welchen die Schreyvogelsche Gestalt des Neu- und Wiedergeborenen erscheint, wird er von zarter Freundschaft dem Leben und sich selbst wiedergegeben. Auch dies ist tief aus Selbsterlebtem geschöpft. Der Chef der Bankfirma Eskeles vermittelte seine Anstellung beim Theater. In der zarten Liebe, mit welcher die Gestalten Norbergs und seiner Frau Elise in den Bildern aus dem Leben gezeichnet sind, lassen ahnen, daß hier der Dichter in ihm vergilt, was der Mensch an Liebe empfangen hatte.

Dies macht uns auch Schreyvogels inneres Verhältnis zu „Leben ein Traum" klar. Diese Dichtung war eine Darstellung dessen, was ihm selbst im Innersten geschehen war. „Das Leben ist ein Traum (was das Genießen und Leiden betrifft), bloß das Wollen, die Gesinnung ist das Wirkliche." (Tagebuch Schreyvogels, 26. Februar 1814, 2. Bd., S. 6.)

Die große Meinung, die über Schreyvogel im Schwange ist, wird der Leser der vier Bände Schriften von Th. und A. West nicht eigentlich bestätigt finden. Der Modestil des Zeitalters, in dem diese Schriften verfaßt sind, läßt den Geist, der sie geschaffen, nicht als einen seiner Zeit überlegenen erscheinen. Es fällt einem schwer, diesen Schöngeist West als den Mann betrachten zu sollen, der dem Burgtheater jenen eigentümlichen und dauerhaften Charakter und Stil aufgeprägt hat, den es im Wechsel der Zeiten und Dinge so nachhaltig bewahrt hat. Diese Empfindung ist eine ganz richtige. Der Schreyvogel, der dem Burgtheater seinen Odem eingeblasen hat, ist ein ganz anderer Mann, als jener West, der das Sonntagsblatt schrieb. Der erste Teil des vorliegenden Tagebuches ist das redende Zeugnis über die tiefgehende systematische Umarbeitung seiner ganzen geistigen Persönlichkeit, durch welche West aus dem Schöngeist jenen Schreyvogel geschaffen hat, dem das geistige Leben in Österreich mehr verdankt, als es weiß; ja es ist mehr als ein Zeugnis: es ist das vornehmste Werkzeug, mittelst dessen er diese Umarbeitung seiner selbst vollbracht hat. Darum ist dieses Tagebuch, welches uns einen Blick gewährt in die einsamen Seelenkämpfe eines tiefen, leidenschaftlichen und gedankenvollen Menschen, ein bedeutsames Zeichen des Zeitalters, dem dieser Mensch angehört hat, es ist eine geschichtliche Urkunde. Denn ein Geist des sich Ermannens

und sich Sammelns, strenger Selbstprüfung und energischer Selbstreform ging damals durch das deutsche Volk. So manchem, der, in den Tag hineinlebend, im Begriffe war, sich zu verbummeln und zu verlieren, sich zu zersplittern und zu vergeuden, erstand ein Etwas in seiner Brust, das ihm ein „Halt“ zurief, das ihn zwang, sich auf die ernsten Zwecke des Lebens und die Heiligkeit seiner Persönlichkeit zu besinnen, und, der trägen Gewohnheit, den Lüsten und Neigungen zum Trotz, ein neuer Mensch, ein Mann zu werden. Der mächtige sittliche Aufschwung, entsprungen aus Einkehr in sich selbst, war es, der die napoleonische Fremdherrschaft abschüttelte. Dieses innere Wunder einer sittlichen Wiedergeburt, von dem Schreyvogels Tagebuch berichtet, muß damals vielen begegnet sein, Jungen und Alten, denn die wesentlichen Erlebnisse eines tüchtigen Menschen sind immer die Erlebnisse aller: nur so groß und ganz erleben es die Alltagsseelen nicht. Das eisklare und eiskalte Denken Kants war für viele der Brunnen, aus dem sie Ernüchterung und Ermannung schöpften. Der Grundgedanke der Kantschen Moralphilosophie, der kategorische Imperativ, ist der abstrakte und paradoxe, und eben deshalb dem deutschen Geiste so einleuchtende Ausdruck dieses gewaltigen, unsichtbaren inneren Erlebnisses jener Epoche, das mit unwiderstehlicher Energie seine sichtbaren äußeren Folgen aus sich heraustrieb. Der Sinn der berühmten Formel: „Handle so, daß die Maxime deines Handelns ...“ usw. ist: mache aus dir, was du glaubst und willst, daß der Mensch sein soll, was auch der Zufall der Geburt und deiner Entwicklung aus dir schon gemacht haben mag. Das „du kannst, denn du sollst“ ist der hyperbolische Ausdruck einer Energie, die jede selbstbetrügerische Ausrede unerbittlich abweist.

Bauernfeld und Saphir.

Der Höhepunkt ihrer literarischen Fehde.

Ein Kapitel aus der Geschichte der Wiener Theaterkritik.

Von August Sauer*).

1.

Mit der Begründung des „Humoristen" steht Saphir äußerlich auf der Höhe seiner Laufbahn. Sein Selbstbewußtsein nimmt zu, er fühlt sich als Alleinherrscher, er kennt keine Schranken und Rücksichten mehr; seine Gemeingefährlichkeit wächst. Innerlich bedeutet diese Zeit bereits einen Niedergang. Seine Manier ist erstarrt, sein Stil versteift sich, sein Witz beginnt zu verknöchern, seine Redseligkeit artet in Wiederholungssucht aus, seine Bilderjagd wird zur wilden Hatz, das ewige Unterstreichen führt zur Unlesbarkeit.

In seinem Programm, das er in Nr. 15 am 4. Februar 1837 entwickelt, nimmt er für die Bühne, der er seine Kritik widmen will, wie für sich selbst eine Sonderstellung in Anspruch. Das hochstehende Burgtheater sei nicht auf bloßes Kopfnicken, Zurechtlegen, Augenabsehen, Zurechtschieben angewiesen: „Eine Anstalt, wie das k. k. Hofburgtheater, stehend auf der Sonnenterrasse der Kunst, gesund in allen Nerven und Sehnen, mit Felsenkräften ausgerüstet, steht erhaben über der schwelgerischen

*) Aus einer zum 60. Geburtstage Professors Dr. Max Freiherrn v. Waldberg in Heidelberg (1. Jänner 1918) geplanten Festschrift. Die Anfänge der literarischen Fehde zwischen Bauernfeld und Saphir habe ich behandelt in den „Beiträgen zur Literatur- und Theatergeschichte", Ludwig Geiger zum 60. Geburtstage, 5. Juni 1918, als Festgabe dargebracht. Berlin-Steglitz 1918, S. 284/310. Das inzwischen erschienene Buch von Wilhelm Zentner „Studien zur Dramaturgie Eduard von Bauernfelds". Ein Beitrag zur Erforschung des neueren Lustspiels (Theatergeschichtliche Forschungen. Hg. von Berthold Litzmann Nr. 33, Leipzig 1922) ist eine sehr willkommene Ergänzung meiner Studien, hat meiner rein geschichtlich gesichteten Betrachtung aber nichts vorweggenommen.

Gefühlsanregung einer lobenden Kritik, erhaben über der nervösen Spannung und Schmerzanwandlung einer kritischen Rüge da. Im Gegenteile, ein so reines, kunstgeläutertes Institut, welches den reinen Wert in sich verbürgt trägt, findet ein edles Bedürfnis daran, in den reifen Erwägungen einer in Ton und Haltung bescheiden würdigenden, aber ernstlich bildenden Kritik einen Impuls zu einer vollen Reaktion zu finden, durch die Kritik eine Erhöhung ihrer Kräfte, mit der Kritik eine Geistesfreundschaft zu unterhalten. Diese reine, gegenseitige Freundschaft basiert auf der Erkenntnis, daß nichts auf Erden so vollkommen ist, welches nicht schon dadurch an Vollkommenheit gewinnt, daß es einsieht, daß es noch vollkommener werden könnte, besteht zwischen wahrer Kunst und wahrer Kritik, gründet sich nicht auf Bücklinge und Zeremonien, sondern auf das wechselseitige Anerkennen ihrer Kräfte und ihrer Wesen, auf das unleugbare Geständnis ihres wohltätigen Einflusses aufeinander und in der Statierung der Wahrheit, daß oft aus der anscheinend geringfügigigsten Bemerkung die wichtigste Färbung für den Gegenstand gewonnen wird, und daß das Götterrätsel Kunst wie das große Lebensrätsel — verschieden von den gewöhnlichen Rätseln — erst dann eine noch höhere Befriedigung gewährt, wenn der hieroglyphische Schlüssel der Kritik seinen Inhalt aufschließt!

Freilich rede ich nicht von der Kritik unserer Tagsblätter, die keinen andern Inhalt haben als gar keinen und keinen andern Gewinst abwerfen als ihren Lebensgewinst. Ich rede nicht von jenen, die wie der Teufelsadvokat neben jeder Kunsterscheinung gleich mit gräßlicher Gebärde hinsitzen und dem guten Engel Widerpart halten; auch nicht von ihren Gegendintlern, die, mit dem stets bejahenden Pagodenkopf der Kritik, bei jeder Erscheinung die Leicheneinbalsamierer machen, auch nicht von jener fledermausfarbenen Kritik, die sich zwischen Tag und Nacht in solcher Meinungsdämmerung mit aschgrauen Rücksichteleien fortbewegt; noch weniger von jenen Zähen und Harzigen, die bloß ihr Aufgesammeltes wie eine Spinne in einem Säckchen hinter sich mit herschleppen und das klebrige Gespinst daraus sodann um das schon tausendmal Gesagte noch einmal an- und überkleben, welche über Shakespeare und über Albini, über Calderons Sonnenblumengärten und über Ifflands Hauswurz- und Brunnenkreßgemälde mit gleicher Taglöhner-

geschäftigkeit ihre mühsam gefüllte Gießkanne ausleeren; sondern ich rede von jener Kritik, welche, zwischen strenger Verwilderung und blöder Anstaunung die richtige Mitte haltend, weder rechtend noch mäkelnd das kritische Faustrecht, noch in steter Affirmation und Galanterie ein kritisches Ciscisbeat fundieren will; sondern ich rede von jener Kritik, welche, kraft ihres ursprünglichen Meisterrechtes, das Hohe und Edle, das Schöne und Gute, das begeisterte und durchgeistete Ringen und Streben verehrt, würdigt, demselben huldigend und es freudig durchschüttert ausspricht, hingegen aber den jämmerlichen Anblick nicht erträgt, wie sich Armseligkeit und Mittelmäßigkeit in dem angemaßten Raume breitmacht, in welchem nur das Hohe und Treffliche verehrt werden soll, und die gerade dort ihr Strafamt mit Strenge ausübt, wo das Geschrei der Menge sich erfreut, wo das Niedrige dem Erhabenen sich gleichstellt und das Alltägliche mit dem Wunderbaren unverschämt fraternisieren will. Bei solchen Anlässen muß die rittertümliche Kritik die Herzensdame Wahrheit mit Blut und Leben befreien aus den Händen der sich ihrer bemächtigenden Unholde und Buschklepper, und die Kritik muß in tapferer, freier Kriegsgesinnung ihr artistisches Rittertum bewähren... Ich kann dem Leser nichts versprechen, als ihm meine Gesinnung, meine Ansicht mitzuteilen... Ich kann irren, oft irren, ja manchmal ganz Bizarres, Unhaltbares aussprechen, auch bin ich ein Erdenkind und von Vorlieben und Antipathien nicht frei, ich gestehe es naiv, allein ich werde stets wahr und offen sein; ich werde stets jene Achtung für denjenigen Kreis meiner Leser haben, die mein Urteil gerne hören, ihnen meine Überzeugung auszusprechen, mehr ist nicht zu verlangen. Mangel an Talent wird man mir eher mit Recht vorwerfen, als Mangel an Willen, stets wahr zu sein. Ich sage es im voraus, und der Leser weiß es auch, ich gehöre nicht zu den ‚guten Seelen‘ der Kunst, von denen man wie von frommen Kindern nichts zu befürchten hat; ich gehöre nicht zu den Geschmeidigen, die man wie einen Waschlederhandschuh nach innen und außen kehren und auf der rechten und linken Hand zugleich anziehen kann; ich gehöre nicht zu den seichten Wassern, die selbst von einem Sturme der Kunst nur auf der Oberfläche gekräuselt werden, bei mir durchwühlt er die Tiefe, die dann schäumend und donnernd die grollenden

Wogen türmt; ich gehöre nicht zu den Abhorchern und Aufpassern der Urteile von Parterristen und Kaffeehaus-Cliquen, um diesen nach mein Urteil zuzuschneiden; das sogenannte öffentliche Standrecht hat für mich gar kein Gewicht; ich gehöre endlich nicht zu jenen, denen eine Kritik das Herz abdrückt und diese in die Öffentlichkeit werfen müssen, abbreviert und apostrophiert, halbgeknetet und unausgebacken; ich werde entweder meine ganze Ansicht mitteilen, — oder dieselbe lieber wie Saturnus den Stein, in der Geduldshaut gewickelt, ganz verschlucken, als sie unvollkommen und halbpart dem Leser mitteilen. Man muß dem Leser alles sagen oder nichts, und nichts Halbes, sonst ist alles nichts und ein Halbnichts ist alles!

Die Kritik ist nicht für die Künstler da, sondern für die Kunst, sie hat es mit dem Darsteller nur insoweit zu tun, als seine individuelle Leistung mit jener zusammenfällt, und ihm seine Pflicht gebeut, an diesem Punkte den Anlauf einzusetzen und von da aus das Spiel der ewig jungen, blühenden, zeugenden Künstlerkraft in steter Frische und Regsamkeit zu überwachen. Dann schwingen sich beide empor in das endlose, ewige Reich der Kunst, wo keine Gevatterstimme klagt, keine Weiberträne tröpfelt, keine Kameraderie Zeter schreit, wo Geist und Geist kühn und frei in ihrem gemeinsamen ästhetischen Vaterlande sich beraten und besprechen. Nur auf diese Weise verdient Kritik den Namen ‚Kritik‘, nur so kann sie Nutzen bringen und Achtung erringen; wo dieses nicht der Fall ist und nicht sein kann, da ist es besser, man legt die Hände in den Schoß, gibt das fade und schmacklose Kritik-Machen und Kritik-Verfertigen und Kritik-Anmessen auf und dehnt sich statt auf dem teuer bezahlten Sperrsitze auf seinem weichgepolsterten Sofa aus und verzichtet auf den Gedanken, als gäbe es ein Ding, das ‚Kritik‘ heißt ... Und nun zur Sache — mit dem Motto: ‚Bescheiden, sittlich und wahr!‘“

Den Schauspielern gegenüber gefällt sich Saphir wirklich dauernd in der Rolle des Enthusiasten. Um so schlechter kommen meist die Dichter weg. Die Inhaltsangaben schenkt er sich sehr oft, man gewinnt von den aufgeführten Stücken gar keine Vorstellung, er klammert sich an irgend eine Einzelheit, an den Titel, an die Schwächen, die er mit Kennerblick aufdeckt. Er mißt aber doch auch mit ungleichem Maße, seinen Mitarbeitern gegenüber ist er im Ton viel ruhiger

und feiner, im Tadel lahmer und zahmer; Gerle ist ihm der vielverdiente und beliebte Literat, Halm nennt er den talentreichen und genialen Verfasser. In der Rezension über Albinis Lustspiel „Die gefährliche Tante“ wird über die verschiedenen Pseudonyme des Verfassers gespottet[1]). Das romantische Schauspiel der Birch-Pfeiffer „Die Kraft des Firmans oder die Tempelritter von Accon“[2]) wird kurz und bündig für eine Ritterkomödie von der schlechtesten Qualität erklärt, welches uns anzukündigen schon eine große Fatalität ist. „Hat sich denn dieser ganze große Geist der Mad. Birch-Pfeiffer in den engen, blechernen, ledernen Raum einer Rüstung retiriert? Wäre es nicht anziehender, statt der Eisenglieder Damenmieder, statt der Turnierschuhe Schnürschuhe, statt der Pickelhaube eine Blondhaube zu wählen und den Personen anzuziehen?“

Grillparzer und seinem Kreis gegenüber streckt er zuerst die Fühler aus, oder wollte er für den schon vorbereiteten Schlag nur den Schein der Unparteilichkeit wahren? Gelegentlich einer Preisausschreibung, bei der das Lustspiel „Die Vormundschaft“ von Gerle und Uffo Horn gekrönt wurde und wobei Lewald und Seydelmann Preisrichter waren, sagt er[3]): „Über das deutsche Lustspiel zu richten, müßt ihr andere Männer nehmen, Männer, deren Namen Klang haben im deutschen Musenhain. Wo ist Tieck, Franz Horn, Menzel, Grillparzer, und andere Heroen der Kritik und der Dramaturgie?“

2.

Das erste Stück Bauernfelds, das dem Humoristen zum Opfer fiel, war das Lustspiel „Der Vater“ (19. April 1837). Bauernfeld erzählt selbst später[4]), daß er den aus Rétif de la Bretonne übernommenen Stoff „dem keuschen Burgtheater“ zuliebe habe verändern und über das Schlüpfrige und sozial Bedenkliche leicht hinwegschlüpfen müssen: „Aber auch in dieser Verwässerung erschien die Fabel in jenen unschuldigen Tagen, die noch nichts von Dumas fils und Sardou wußten, viel zu ‚frivol‘. Sogar die Schauspielerin,

---

1) 18. Februar 1837, Nr. 21.
2) 22. Februar 1837, Nr. 23. Unterzeichnet: X. Y. Z.
3) 3. April 1837, Nr. 40.
4) Ges. Schriften IV, 241 f.

welcher die Rolle der Putzmacherin anheimgefallen war, ging mit einigem Bedenken an ihre Aufgabe, in der Besorgnis, die Darstellung eines so zweideutigen weiblichen Charakters könnte ihrem guten Rufe im Privatleben schaden. Auch mein sittenstrenger Freund Lenau nahm das ‚leichtsinnige' Lustspiel nicht ohne Kopfschütteln auf." Den Vorwurf der „Frivolität" mußte sich Bauernfeld sogar von wohlwollenden Kritikern gefallen lassen, die ihn gegen den der Unmoralität in Schutz nahmen[5]). Man kann sich also leicht vorstellen, mit welcher unverhohlenen Wut und Schadenfreude Saphir sich auf diese Beute stürzte[6]).

Zunächst verurteilt er das ganze moderne Lustspiel, das ganz und gar und durch und durch und von oben bis unten und hinüber und herüber von der Aufgabe des Lustspiels abgewichen sei. „Die sind fast *alle* nichts als *bonmotisierte Genreszenen* — nicht einmal *Genrebilder* —, Genre*gruppen*, an irgend einer Trakaßerie angefädelt und aneinander gehängt." Immerhin hebt er Bauernfelds „Dialogentalent" hervor:

„In der Ausführung zeigte Herr B. wieder sein überwiegendes Talent für den Dialog, seine angenehme Weise der Dialektik, seine Geschicklichkeit im Hinein- und Dazwischenwerfen von frappanten Pointen und wirksamen Schlagworten. Mehrere Szenen sind ganz artig und von ungemeiner Wirkung. So ist auch der Charakter des Baron Adlers unübertrefflich schön und von wahrhaft tiefer Wahrheit. Er geht zwar nicht *in* und *mit*, sondern bloß *neben* der Handlung fort, allein er ist mit wenigen Strichen so meisterhaft gezeichnet."

Dagegen erhebt er gegen die Handlung moralische Einwände: „Wird damit eine *sinnvolle*, wird damit eine *lehrvolle* Unterhaltung bezweckt? Hebt sich die dargestellte *Torheit* in dem endlichen Streben einer *sittlichen* Natur auf? Geht aus diesem *eben nicht löblichen Verhältnis einer Privatfamilie* eine interessante Anwendung, eine läuternde Ansicht auf das gesellschaftliche Leben im allgemeinen hervor? *Findet* der hie und da ausgeworfene Sentenzen-Ballast gegen gewisse Vorurteile nicht in dem endlichen Benehmen des Vaters sich selbst aufgehoben und also zurückwirkend vernichtet? Nehmen

[5]) Z. B. Wiener Zeitschrift, 11. Mai 1837, Nr. 56.
[6]) Humorist, 22. April 1837, Nr. 50.

wir an einer von diesen sechs Personen den entferntesten Anteil? Können wir eine derselben achten, lieben? Welche Veredlung endlich gewinnt das menschliche Herz, welche moralische Besserung nimmt der Beschauer mit? ... ist die Bühne dazu da, um solche, alle moralischen Grundstützen der menschlichen Gesellschaften zertrümmernde Ansichten zu veröffentlichen? Oder ist die Bühne nicht dazu da, um die edlere Natur der Menschen aus dem Konflikte mit Schwächen und Torheiten lustig siegend hervorgehen zu lassen? Ist das Lustspiel nicht dazu da, um eine dem Gemüte und der Empfindung wohltuende Katastrophe herbeizuführen? Ist es die Aufgabe des Lustspiels nicht, durch Verwirrung, durch schiefe Richtung des Geistes, durch komische Abnormitäten die allen Krankheitsstoff überwindende Heilkraft der reinen, edlen und gesunden moralischen Natur zu beweisen? Ist es die Aufgabe des Lustspieles nicht, das Wesen des weiblichen Herzens, durch das Labyrinth augenblicklicher Launen und Kapricen, durch die Ab- und Beisprünge von momentanen Schwächen und Irrungen amüsant hin- und hergeworfen, endlich in seiner Urschönheit, in dem ihm angestammten, reinen Seelenlichte, in ihrer sittlichen Glorie durchdringen zu lassen?"

Das klang fast wie eine Denunziation des k. k. Staatsbeamten; das war der Ruf nach der Polizei, nach dem Staatsanwalt. Bauernfeld sah sich dadurch veranlaßt, zu seiner Verteidigung ein dramatisches Nachspiel ‚Kritik' des Vaters" drucken zu lassen[7]).

Eine größere Gesellschaft streitet am Abend nach der ersten Vorstellung des Stückes über dessen Wert. Saphirs Vorwürfe werden, zum Teil wörtlich, verschiedenen Personen in den Mund gelegt, besonders das Wort: Unmoralisch. Die Tochter des Hauses ergreift die Partei des Dichters, ohne sich im einzelnen über alles Rechenschaft geben zu können; ein Freund des Dichters, der Doktor, bringt die Belege bei für das, was sie dunkel fühlt. Dem Vorwurf der fehlenden Handlung begegnet er mit der Frage: „Was ist überhaupt Handlung, besonders im Lustspiel?", die er dahin beantwortet: „Es werden interessante innere menschliche Zu-

[7]) „Der Telegraph", österreichisches Konversationsblatt für Kunst usw., 1. Mai 1837, Nr. 52. In den Ges. Schriften IV, 242, sagt Bauernfeld irrtümlich, diese Kritik hätte in der „Modezeitung" gestanden.

stände dargestellt, die durch irgend einen Anstoß in Gärung und Konflikt geraten und die zu Ende des Stückes einen bestimmten Abschluß erhalten." Nicht anders sei es bei Molière der Fall. Nicht für die einzelnen Personen solle man sich interessieren, sondern für alle, für das Gesamtverhältnis der handelnden Personen, für die Idee des Stückes. Einige Stücke Molières unterhielten seit 200 Jahren alle Leute, mit und ohne Ideen. Dieser „Vater" sei eben kein so harmloses Produkt. Er trüge etwas von der Bitterkeit der Zeit in sich, und dieses Bittere sei eben die Idee: „Der Dichter schildert einen Teil der Menschen, wie sie sind: gutmütig, am Augenblick hängend, ohne moralische Energie." Der Held sei ein Repräsentant dieses Völkchens; „er ist im Grunde ein guter, aber etwas bequemer Vater; er wäre imstande, seinem Sohne die Neigung zu einer Frau zu opfern, von der er übrigens einen Korb befürchtet, aber er würde lieber das Glück dieses Sohnes opfern, als seine Vorurteile. Das ist der Hebel, um den sich das Lustspiel dreht. Ein junger, lebensfrischer Mensch überspringt die Schranken der Erziehung, der Gewohnheit; aber wie er darüber weg ist, wird ihm bange, und er kehrt freiwillig zurück. Ein blasierter, halb poetischer, halb Lebemensch vervollständigt das Schauspiel, welches man füglich, mit Rücksicht auf unsere Zeit und Verhältnisse, ein Sittengemälde nennen könnte." Trotz seiner kecken, ja etwas frivolen Formen liege es durchaus nicht im Streite mit der Sittlichkeit, vielmehr habe dem Dichter noch in keinem seiner Stücke eine so bestimmte moralische Idee vorgeschwebt, wie in diesem neuesten. Indem er einzelne Fehler des Stückes zugibt, findet er seinen eigentlichen Wert in dem modernen Element, welches unseren neuen Lustspielen häufig abgehe, und welches unsere westlichen Nachbarn so vollkommen geltend zu machen wüßten und deutet damit zugleich auf seine Vorbilder hin: auf die Erzeugnisse der neuen französischen Schule, zumeist das vortreffliche Théâtre de Clara Gazul. Die ganze Erwiderung ist in heiterer Laune gehalten, der Ton ruhig, die Erörterung sachlich. Kein verletzendes Wort wird gesprochen. Es wäre für jeden anderen Kritiker ein Leichtes gewesen, Bauernfeld auf diesem Wege zu folgen.

Saphir aber konnte aus seiner Haut nicht heraus. Das nächste Stück „Der Selbstquäler", ein Charaktergemälde aus dem Zeitalter Ludwigs XIV. (6. November 1837), das Bauern=

feld später im wesentlichen selbst preisgab[8]), bot ihm daher willkommene Veranlassung, im Anschluß an die Gattungsbezeichnung eine vernichtende „Charakter-Kritik“ zu schreiben. „Dieser Selbstquäler ist durchaus kein neuer, ist durchaus gar kein Charakter, und das Ganze ist kein Charaktergemälde, sondern ein Charakter-Genrebildchen, flüchtig gezeichnet, ohne einen Kern, ohne Lebenswahrheit, ohne in sich bedingte Zeitigung und Beendigung.“ Der durch Bauernfelds Verteidigung veranlaßte Vergleich mit Molière fällt zu Ungunsten des modernen Dichters aus. Er findet es auch unbegreiflich, was den Verfasser bewog, die Handlung in die Zeiten der Reifröcke und Maréchal-Frisuren zu verlegen! Gab es dazumal solche Menschen, und jetzt nicht? Dann hätte dazumal ein solches Gemälde geschrieben werden sollen. Der Theaterdichter soll seine Zeit, seine Menschen schildern, damit er nicht nur jetzt unterhalte und bessere, sondern dem künftigen Forscher zur Belehrung, zum lebendigen Spiegel seiner Zeit diene! Wenn jener Zeithintergrund gewählt worden ist, um über Molière ungefähr eben das zu sagen, was er über sich in seiner bekannten Selbstkritik sagt, so war das für eine Geringfügigkeit zu viel geopfert. Ach Gott, wir wissen es ja ohnehin, daß wir keinen Molière haben; man gebe uns nur unsere Molières und die Anerkennung, und die belohnenden Fürsten werden wahrhaftig nicht ausbleiben. Einen einzigen (weiblichen) Charakter läßt er gelten, dem er Lebenswahrheit nachrühmt und fast macht er einen Ansatz zu einer gerechteren Würdigung des Dichters: „So prägt sich in diesem Stücke, so entschieden ich mich auch gegen die Genrefärbung desselben aussprechen muß, doch wieder das seltne Talent des Herrn B. aus, die Beherrschung seines Stoffes, die Gewandtheit, den dünnen Faden so fein auszuspinnen, einzelne herrliche Zwischenfälle von echt drastischen Momenten, und zuweilen eine fast poetische Elevation der Gesinnung.“

3.

Der Kampf um Grillparzers Lustspiel „Weh' dem, der lügt“ bildet in unserem Feldzuge nur eine Art Episode und soll daher nur soweit berührt werden, als Bauernfeld daran

[8]) Ges. Schriften IV, 242 f. Über die Entstehung vgl. Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft V 18, 181. Grillparzers Sämtl. Werke, 5. Aufl. XII, 163.

beteiligt ist. Mit widerlicher Schweifwedelei nähert sich Saphir[9]) dem Dichter und setzt ihm in seiner Bildersprache einen übelgeratenen Kranz von Blumen (vom Veilchen bis zur Mandelbaumblüte) aufs Haupt, unter dem die verborgenen Dornen um so spitziger stechen sollten.

Wie alles gemeint ist, sagt schon das Motto:

> „Wehe dem, der lügt!" Lustspiel.
> „Wehe dem, der die Wahrheit sagt!" Trauerspiel.
> „Wohl dem, der schweigen kann." Pantomime.

Saphir stellt es so dar, als ob es Grillparzer darauf angekommen wäre, das gänzlich verkommene und verrottete Lustspiel der Gegenwart zu reformieren und auf eine höhere Stufe zu heben, und er benutzt nun die ganze Rezension dazu, um den Lustspieldichtern der Zeit rechts und links Fußtritte zu geben, und wenn wir alles aus der Mehrzahl in die Einzahl übertragen, so ist überall der von Grillparzer in Schutz genommene Freund Bauernfeld gemeint und getroffen, also wieder der ganze Kreis. Ja noch mehr, er macht den Versuch, Grillparzer gegen Bauernfeld auszuspielen, er will den gegen ihn bestehenden Ring durch diese Rezension sprengen, was ihm aber durchaus nicht gelungen ist. Alles, was er ihm bisher in zerstreuten Rezensionen vorgeworfen hat, faßt er jetzt verstärkt und übertreibend zusammen.

„Die Poesie ist so ganz und gar, so mit Haut und Haar, so ohne Rast und Ziel, so mit Stumpf und Stiel aus dem Reiche des Lustspiels gewichen, daß schon der Versuch eines Grillparzers, ein L u s t s p i e l zu schreiben, ein neues poetisches Rot auf das freudig überraschte Antlitz Thaliens aufblühen macht. Sehen wir alle unsere Lustspiele an, sie haben alle, alle eine große Familien-Ähnlichkeit, es ist eine einzige große Kalmüken-Familie, alle mit derselben plattgedrückten Nase, alle dieselben kleinen, blinzelnden Liebesäuglein, alle dieselben aufgeworfenen, hervorbrechenden, sinnlichen Lippen, alle dasselbe krause, wollige, rollige, struppige Dialogenhaar, alle die glatte aber schweißige Haut, tätowiert mit denselben Plattitüden, mit denselben Equivoquen, mit denselben Gemeinplätzen, mit demselben Häksel und Quäksel von Redensarten, mit demselben Alltags-Gakel, Gefrage und Geantworte. Bei der ersten Szene aller unserer Lustspiele sieht jeder Mensch schon durch den langen Korridor der Hand-

[9]) Humorist, 10. März 1838, Nr. 40.

lung das Ende hereinspazieren; alle Personen sind durchsichtig, man guckt ihnen sogleich durch alle Rippen durch, und wer nur zweimal in einem Salon von der volée financière war, der weiß immer schon voraus, was A und B sagen und C und D antworten wird. Nirgends ist Gegenwart des Geistes, nirgends Erhebung der Seele, nirgends Veredlung der Anschauung! Gewöhnliche Intrigen ins Unerträgliche ausgesponnen, geleckte und geschniegelte, aber immerhin lose Form, alles Inhaltes entbehrend, alle Idealität in der Materie erstickend, und alle Poesie mit buntem Spaß niederhaltend, das ungefähr ist der Staturpaß unserer modernen Thalia! In dieser Zeit, wo allen unseren Lustspielen der äußerliche Mittelpunkt in der Haupthandlung, und allen unseren Lustspiel-Charakteren der innerliche Mittelpunkt ihres Daseins fehlt und das Poetische und Geistvolle so ganz aus dem sonnigen Gebiete der heitern Muse ausgeschlossen ist, ist es eine wahre Wohltat, wenn ein wahrer Dichter, wie Grillparzer, diesen Boden betritt und den fruchtbaren Samen in das empfängliche, aber mißbearbeitete Erdreich streut."

Die Vorwürfe gegen Bauernfelds Unmoralität werden wieder aufgenommen, wenn es heißt: „Ein Lustspiel ist nur dann etwas wert, wenn das Ganze eine Schönheit für sich enthält. Eine Schönheit in der Idee, eine Schönheit im Gedanken, eine Schönheit in der Tendenz. Diese Schönheit mit poetischem Geiste zu befruchten, sie mit Witz und Annehmlichkeit zu beseelen, ist die untergeordnete, aber auch höchst wichtige Anforderung. Da aber nur das schön erscheint, was im moralischen Sinne vollkommen ist, so ist die sittliche Tendenz das einzige Kriterium eines Lustspiels. Alle diese Abgeschmacktheiten von Liebesintrigen, von Verkennungen, von Verwechslungen, von Mißverständnissen, von Bekenntnissen, von Ertappungen, von Abenteuern, mit dem ganzen Brimborium der Zofen, Diener, der Verkleidungen, Irrungen, Bekehrungen usw. sind ekelhaft, albern, widerlich, weil sie auf ihren hohlgehenden Wogen, die von dem matten Odem des Alltagslebens gekräuselt sind, nicht eine edle Gesinnung, nicht eine erhebende Empfindung, nicht eine lautere Ansicht, nicht einen stärkenden, tröstenden, wohltätigen Gedanken oder Ausspruch an den Zuschauerstrand hinspülen." Er ent-

wickelt die Idee des höheren Lustspiels, des Lustspiels, wie es sein soll. Grillparzer habe dem Publikum einen anderen Standpunkt angewiesen als die übrigen Lustspieldichter, er traue ihm zu, nicht bloß über Lappalien von Liebeleien, über Familienabgeschmacktheiten, über kleinliche Kollisionen beifällig, abfällig oder kopfschüttelnd abzuurteilen, sondern er traue dem Publikum das Höchste zu, das Richteramt in den feinsten moralischen Schwankungen. Auch die Tirade gegen den Titel „Charaktergemälde" geht gegen Bauernfeld. Durch Grillparzers Stück sei eine wohltätige Erschütterung in dem allgemeinen Krankheitszustande der Lustspielmuse hervorgebracht worden, und das allein ist schon Gewinn! Eine Krisis war nötig! Grillparzer sah den bald sthenischen und bald asthenischen Zustand der rettungslos erkrankten Thalia und pflanzte die Erregungs-Theorie von der Natur-Philosophie und Humoral-Pathologie in die dramaturgische Klinik über! Die Natur heilt keine Krankheit, sondern die Veränderung des Verhältnisses der Reize, die Reize des Lustspiels, seine Erregungen mußten in ein anderes Verhältnis gebracht werden. Eine totale Umstimmung der Nerven ist ihm vor allem nötig, und das konnte nur durch den Versuch, das Lustspiel auf einen ganz andern Boden überzupflanzen, bewerkstelligt werden. Grillparzer hatte also den Versuch gemacht, es aus dem schlammigten Sumpfe der vollkommenen Degeneration, in welcher es jetzt fortlaicht, auf einmal, ohne Übergang, auf die höchste Spitze einer reinmoralischen — Subtilität hinauf zu stimmen. Auf die Bauernfeld so oft vorgeworfene Witzlosigkeit bezieht er sich endlich, wenn er den Witz den ersten und alleinigen diensttuenden Kammerherrn des Lustspiels nennt.

Bauernfeld griff in die Debatte über „Weh' dem, der lügt!" mit einem Dramolet: „Weh' dem, der dichtet!" ein[10]), das Saphirs Motto weiter abwandelt. Das Stück spielt immer und überall. Der Dichter sinnt darüber nach, ob sein neues, innerlich empfundenes Werk auch nach außen klar und scharf wirke und die Herzen treffe; das bei ihm eindringende und ihn bestürmende Publikum, durch drei Wortführer vertreten, belehrt ihn des Gegenteils, macht ihm Vorwürfe über das unklare, bizarre, unpoetische Werk, über seine

---

[10]) Wiener Zeitschrift, 13. März 1838, Nr. 31.

Abwendung vom praktischen Leben und warnt ihn: „Richten Sie sich hübsch nach unseren Bedürfnissen.“ Der Hanswurst, den Saphir wohl auf sich bezog, lockt das über seinen Anblick erfreute Publikum an sich: „Ist's gefällig? Mein Tisch ist gedeckt. Spaß aller Art. Nehmen Sie Platz. Greifen Sie zu,“ tröstet den Dichter höchst kordial: „Wie geht's, Kamerad? Munter ist die Hauptsache!“ und geht unter Purzelbäumen ab. Verspätete Rache für den „Literarischen Salon“ ist es, wenn das Publikum den Dichter zur Whistpartie, zum Souper einladet. Der „Freund“ sucht den aus dem Gleichgewicht gebrachten Dichter zu festigen:

„Sie tadeln nicht das Werk, sie tadeln dich,
Den innern, tiefsten Kern von deinem Wesen,
Den sie doch nie erkannt, da sie bisher
Nur an der bunten Schale sich ergötzt.
In diesem neuen Werk hast du den Kern,
Die Wahrheit, allzu rauh herausgekehrt,
Auf Kosten selbst der Schönheit. Ich fand dich
In diesem Werk so wie in deinen frühern,
Doch bist du minder mild und süß darin;
Darum gebärden sie sich toll darüber.
Mein Bester! soll dich dieses Urteil grämen?
Was ist die Menge? Viele Einzelne;
Und wenn du jeden Einzelnen betrachtest,
So wiegen sie einander eben auf;
Die Masse wiegt so viel wie Alle einzeln.“

Der Dichter aber beharrt auf seiner Behauptung, daß ein Werk erst vollendet sei, wenn es an andre übergegangen, wenn sein geheimer, lebensvoller Geist in alle Adern der Welt sich verbreitet habe: „Die Wirkung erst vollendet das Gedicht“ und zieht die bittre Lehre aus dem Vorfalle: Weh' dem, der dichtet!

Darauf antwortet Saphir mit einer Parodie: „Wehe dem Publikum, das richtet!“, das, wie das Wort „Charaktergemälde“ beweist, nicht gegen Grillparzer allein, sondern gegen den ganzen Freundeskreis gerichtet ist. Obwohl dieses Geschwätz vom baren Unsinn sich kaum mehr unterscheidet[11]), ist es doch in diesem Zusammenhange unentbehrlich, weil man sonst den Unmut nicht völlig verstehen würde, der sich in unserem letzten Abschnitt über den Schuldigen ergießt.

„Ein Lustspiel ohne Lust, wozu das Spiel fehlt, in vier Aufzügen, wovon drei noch nicht geschrieben sind, der vierte verloren

[11]) Humorist, 19. März, Nr. 45. Conditorei des Jokus von M. G. Saphir. 3.

ging und die andern beiden vor ihrem Erscheinen übersetzt und unbrauchbar geworden sind. Vom Verfasser ‚der Philosophischen Wassermühle des Pytagoras zwischen Corinth und Pahrendorf‘. (Geschichtliche Zeit: als die ersten blinden Maulwürfe von Schwedisch-Pommern nach der Ukermark übersiedelten. Ort der Handlung, erste Szene: in einer homöopathischen Apotheke, gleich neben den kleinen Pillen, in denen man die Wallfische eingibt; letzte Szene: zwischen der siebenten und achten Sprosse der Leiter, die Jakob im Traume sah; die andern Zwischenszenen haben keinen eigentlichen Ort der Handlung, weil sie universal-kosmopolitisch sind.)

Das Publikum wird gebeten, kein Urteil mitzubringen. Von den Rezensenten und Hunden versteht sich das von selbst.

Personen.

Mehrere Dichter, mehrere andere Dichter, und mehrere ganz andere Dichter. Mehrere Rezensenten, mehrere andere Rezensenten, und mehrere ganz andere Rezensenten. Mehrere Publikümer, mehrere Andere, und wiederum mehrere ganz andere Andere.

Erste Szene:

(Die übergehen wir, weil wir sie noch nicht geschrieben haben, allein das Publikum muß in die Intention des Dichters eingehen, und wird die herrliche Tendenz dieser nichtexistierenden Szene schon erfassen.)

Zweite Szene.

(Nimmt sich ein Beispiel an der ersten. Das Publikum fängt an zu begreifen.)

Dritte Szene.

(Macht's gerade so. Zwei Publikümer wollen eben einiges Befremden ausdrücken, aber zwei andere Publikümer drücken gar nichts aus, worauf sie sich friedlich vergleichen.)

Vierte Szene.

kommt vor der

Fünften Szene,

welche auf die

Sechste Szene

vorbereitet:

Ein Rezensent: Das letzte Lustspiel: ‚Holzplatz Blitzenmacher‘ ist sehr schlecht!

Ein Dichter: Schafskopf! Wie können Sie sagen: das Lustspiel ist schlecht, unser Publikum hat es mit Beifall aufgenommen, und unser Publikum ist kompetent, hochgebildet und ganz allein der wahre Richter!

Der Rezensent: Entschuldigen Sie, ich habe mich geirrt; ich wollte sagen, unser letztes Melodrama: ‚Die Pupille des einen Auges vom Riesen Polyphem‘, ist ein schlechtes Stück.

Der Dichter: Ach nein, das ist ein herrliches Stück!

Der Rezensent: Aber, es ist ja ausgezischt worden?

Der Dichter: Was versteht das Publikum! Das ist nicht klug! Das soll gar nicht urteilen, das muß gar nicht dareinreden.

Der Rezensent: Wie? Dieses kompetente Publikum? das hochgebildete? das ganz allein der wahre Richter ist?

Ein anderer Dichter: Das versteht so ein dummer Rezensent nicht! Wenn das Publikum unsere Stücke applaudiert und die Rezensenten es tadeln, dann sind die Rezensenten dumm und das Publikum ist hochgebildet und kompetent; wenn die Rezensenten unsere Stücke loben und das Publikum keinen Beifall klatscht, dann sind die Rezensenten hochgebildet und kompetent und —

Ein Publikum: Nun, und das Publikum?

Der Dichter: Nun, das darf man nicht so heraussagen.

Ein anderer Dichter: Warum denn nicht? Mit Unverschämtheit geht alles: dann ist das Publikum dumm und geht nicht ein in die Idee.

Ein anderes Publikum: Ach Gott, daraus mach' ich mir gar nichts, daß ich nicht in die Idee einging, wenn ich nur auch nicht in das Stück eingegangen wäre!

Ein ganz anderer Rezensent: Wie ist's aber, wenn ein Rezensent und das Publikum ein Stück schlecht finden?

Ein ganz anderer Dichter (verblüfft): Dann sind sie beide dumm!

Ein ganz anderes Publikum: Ich habe Mitleiden mit mir selbst. Da gehe ich lieber in ein Trauerspiel, da wein' ich auf jeden Fall, entweder aus Mitleid mit dem Helden des Stückes, oder aus Mitleid mit mir.

Ein anderes anderes Publikum: Es ist nicht zum Aushalten, auf Georgi werde ich zweiundsechzig Jahre alt, und hab' viel Theater gesehen, und auf mein Alter soll ich erst gehen lernen, eingehen in Ideen, eh' ich da hineingehe, gehe ich lieber heraus!

Andere: Es ist zum Totlachen, wenn man das alles hört.

Andere Andere: Ja, lachen wir uns zu Tod! (Man hört sie, wie sie sich zu Tod lachen.)

Ein Dichter: Daraus mach' ich ein Charaktergemälde! (Er belauscht den Dialog der sich zu Tod Gelachten.)

Ein Rezensent (seufzt).

Ein Dichter: Hanswurst!

Eine Stimme aus den Wolken: ‚Wehe dem Publikum, das richtet!'

Die Rezensenten zucken die Achsel, die Andern auch, die Dichter zucken die Achsel, daß die die Achsel zucken, die Publikümer zucken die Achsel, daß die Dichter über das Achselzucken der Rezensenten die Achsel zucken, die andern Andern zucken die Achsel darüber, daß das Publikum die Achsel zuckt, weil die Dichter über das

Achselzucken der Rezensenten die Achsel zucken, und der Vorhang fällt unter allgemeinem Achselzucken. Das Achselzucken wird herausgerufen, verbeugt sich und zuckt die Achsel.

Ende.

4.

Man fragt sich, ob alle diese Angriffe, diese Injurien, diese Bosheiten noch zu übertreffen seien. Und doch weist sich Saphirs Besprechung[12]) des wenige Wochen später, am 19. April 1838, „mit mäßigem Erfolg"[13]) aufgeführten Schauspiels „Die zwei Familien" in dem herabsetzenden Ton, in der Bagatellisierung und der historischen Einreihung des Dichters, in der Vermeidung auch des kleinsten Lobes als Steigerung des Kampfes aus. Wieder beginnt er damit, daß er die Gattungsbezeichnung verwirft:

„Schauspiel! Schauspiel! Sack ohne Boden! Acker ohne Zaun! Faß ohne Dauben! Dramatischer Stockschnupfen, bei dem man nicht weinen und nicht lachen kann! Mittelrumpf zwischen Komödienkopf und tragischer Sohle! Schauspiel, Schauspiel! Was bist du? Wer bist du? Was willst du? Was versteht man jetzt unter dir? Wenn sich die Liebenden bekommen, so ist's ein Lustspiel, wenn sie sich nicht bekommen, so ist's ein Trauerspiel, und wann ist's ein Schauspiel? Wenn sie sich nicht lieben und doch bekommen, oder wenn sie sich lieben und ganz andere bekommen!! Oder: wenn der Ausgang der Fabel glücklich ist, so ist's ein Lustspiel, wenn der Ausgang traurig, so ist's ein Trauerspiel. Wann ist's aber ein Schauspiel? Wenn die Leute früher ausgehen als das Stück, sowohl die Leute im Stücke als die Leute im Theater, wenn am Ende des Stückes alles ungewiß ist und das Stück sogleich wieder beginnen könnte. Oder am kürzesten: in unserer Zeit versteht man unter ‚Schauspielen': schau spielen und um das andere bekümmere dich nicht! Ich lobe mir die guten Ifflandischen Schauspiele, die guten Kotzebueschen Rührspiele! Da wußte man doch, wozu man Taschentücher hat, da konnte man doch die gute Gelegenheit ergreifen, und im Theater über tausend Dinge weinen, über die man gerne bei sich zu Hause weinen möchte, sich aber vor den Domestiken schämt! Wir konnten heulen und schluchzen, und so ein Theaterjammer zerschnitt den häuslichen Privatkummerschleier, der uns auf der Brust lag, und löste ihn ab, und wir warfen ihn im Theater aus, und gingen erleichtert vom Theater nach Hause, zu demselben Jammer um ungeratene Söhne und Töchter, zu demselben Jammer um eine böse Frau und hoffärtige Tante, zu demselben Jammer um schlechte Geschäfte und Ban-

[12]) „Der Humorist", 23. April 1838, Nr. 65.

[13]) Bauernfelds Tagebuch: Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft V, 81.

kerotte, zu demselben Jammer um zweihundert Gulden und um einen verfallenen Wechsel! Wir fanden das hausgebackene Elend, die Alletagsmiserabilitäten des Lebens auf dem Theater, und das Theater in unserem Leben wieder! Das packte, das zwickte, das schnitt in die Gedärme und operierte auf die Tränendrüsen und auf den Mitleids-Darmkanal!! Allein jetzt ist in den Schauspielen die nämliche Misere teurer geworden! Viel teurer! Die Tränen, die wir bei Iffland um zweihundert leichte Reichsgulden weinen konnten, die können wir jetzt um fünftausend Gulden nicht weinen! Es ist kein nasser Jammer, sondern ein trockener Jammer, ein Katzenjammer, bei welchem einem so ist, als müßte man jemanden mit einer Kratzbürste in das Gemüt hinabschicken, um nur irgendeine entschiedene Empfindung in demselben aufzukratzen! Wir haben keinen andern Stoff zum Weinen als den, daß wir keinen Stoff zum Lachen haben, und keinen andern Grund zum Lachen als den, daß wir keinen Stoff zum Weinen haben! Es ist kein Elend und keine Freude da, keine Not und kein Überfluß, kein Laster und keine Tugend, keine Liebe und kein Haß, keine Fabel und keine Moral, keine Handlung und kein Dialog; es rührt nicht, es unterhält nicht, es belehrt nicht, es lästert nicht, es erhebt nicht, es geißelt nicht, es trifft nicht, es fängt nicht an und läßt nicht aus, und der Theaterzettel ist der allereinzige Mensch, der uns sagen kann, wann das Stück eigentlich zu Ende ist, und wann wir in Gottes Namen nach Hause gehen können, ohne uns über das ungewiß gebliebene Schicksol der da oben, welche der fallende Vorhang hinausstieß in das Meer der Unentschiedenheit, weiter zu bekümmern."

Nach dem Untertitel kommt der Obertitel an die Reihe:

„Fangen wir heute bei dem Titel an: ‚Zwei Familien!' Ganz recht. Da mit Ausnahme von Adam und Eva jedes Liebespaar auf der Welt von zwei Familien gekommen, so kann füglich jedes Stück, von Romeo und Julia bis zu Evakathel und Schnudi, noch nebenbei: oder: ‚Die zwei Familien' heißen. In dem vorliegenden Schauspiele ist weder eine neue noch überhaupt eine Handlung, bloß ein fragmentarischer Inhalt, den wiederzuerzählen ein glänzendes Talent erfordert, wie ich gottlob keines besitze. Es ist im ganzen ein Iffländisches Reis auf einen modernen Stamm gepfropft, und die Frucht daran ist weder eines noch das andere! Im ersten Akte wird in einem Salon bloß französisch und englisch gesprochen, und da haben wir deutsche Rezensenten es freilich am leichtesten! Allein diese Gallo-Anglo-Manie, von der man nicht weiß, wozu sie da ist, verliert sich gottlob wie ein leichter Hautausschlag, und in der Folge sprechen sie gottlob alles verständlich deutsch, welches für mich eine freudige Erscheinung war. Zwei Familien stehen sich oder sollten sich wenigstens bürgerlich und romantisch kontrastierend gegenüber stehen, und aus diesem Kontrast sollte vielleicht eine Anschauung, eine Lebenserfahrung hervorgehen, allein es ist alles so verworren, so unausgeführt, daß wir weder einen sichtlichen Kontrast, noch eine entspringende, in der Sache bedingte Lebenserfahrung daraus erheben können!"

Und nun wurde Handlung und Charakter ausgiebig zerzupft und zerzaust.

„Franz, eine bürgerliche, aber eine romantische, dichterische Natur, liebt Seraphine, ein reiches Mädchen von Adel, die er auf einige Augenblicke mit sich auf den poetischen Schwingen aus ihrem Goldstaub und aus ihrem Toilettengeist mit sich fortriß in eine Art Liebesverhältnis. Er heiratet am Ende eine andere, sie heiratet einen andern. Gut! Das ist geschehen, wird geschehen, geschieht, solange die Welt steht, solange es Mädchen gibt, die zwei Equipagenpferde mehr lieben als zwei treue Arme, die einen Diamantenschmuck unwiderstehlicher finden als ein glänzendes Herz, als einen glänzenden Geist, und solche Mädchen gab es, gibt es und wird es geben in Hülle und Fülle. Franz liebte Seraphine und heiratet Marie. Gut! Das ist geschehen, wird geschehen, geschieht, solange die Welt steht, solange es Männer gibt wie Franz, solange es Männer gibt, die sagen: Gut, ist's die nicht, so ist's die! Und solche Männer gab, gibt es und wird es geben in Hülle und Fülle. Aber was ist damit gewonnen, wenn wir diese Dutzendmenschen auf der Bühne sehen?... Was sollen wir daraus ersehen? Daß es gar keine Liebe gibt? Das sehen wir erstens gar nicht! Denn weder Franz noch Seraphine lieben, sind der Liebe fähig! Sie sind beide so leer, so schwankend, so haltlos, daß sie als Modell, als Beispiel weder im Leben noch auf dem Theater dienen können... Und solche Personen sollen uns als Beispiele dastehen? Von den Alltagsgestalten, die gar keiner edlen, keiner hohen, keiner mächtigen Empfindung fähig sind, soll das Herz, das Leben, das Gefühl sein Tun und Lassen absehen? In diesem Mengsel von Farben, in diesem Durcheinander von gewöhnlichen Leidenschaften soll ein besseres Herz, sollen alle Herzen ihre Empfindung, ihr Tun und Lassen wieder erkennen und ihre Lebensrichtung darnach bestimmen?... Es ist also durchaus aller innere Wahrheitskern beiden Charakteren fremd. Was die andern Charaktere betrifft, so sind sie so unwesentlich um dieses Liebespaar situiert, daß man kaum weiß, zu was sie da sind... Mehrere Personen, die im Anfange so wichtig auftreten, als ob das Heil des Stückes von ihnen abhinge, fallen ab wie gelbe Blätter vor dem Herbste, und sind gar nicht mehr zu sehen, z. B.... Graf Arthur und die Fremde, von denen man gar nicht weiß, wozu sie kommen, wohin sie gingen. Im ganzen ist eine solche Lockerheit, daß man kaum einen physischen oder psychischen Zusammenhang herausfinden kann. Der Dialog erhebt sich weder zu einer sensationellen Kraft noch zu einer komischen Wirkung; es ist ein gesunder Hausmannsdiskurs, wie man ihn oft im Leben antrifft. Eine einzige Figur steht lebensfrisch da, Hr. Michel, aber er geht nicht mit dem Stücke, er steht im Stücke: er ist eingeschoben, bloß als belustigender Hebel, und sein Dasein wird durch nichts bedingt."

Das überschwängliche Lob, das Saphir, wie fast immer, den Schauspielern spendet, benutzt er noch zu einigen Stichen gegen den Dichter. Er schilt Franz einen unbestimmten Schwärmer. Sagt von den weiblichen Rollen, sie seien insofern weniger erheblich, als eigentlich nichts aus ihnen zu machen sei. Seraphine sei

durchaus unfähig, die Teilnahme des Publikums dauernd zu erregen. „Man will einmal sich mit einem Charakter, der keiner ist, mit einem Wollen, das keine Kraft, mit einer Kraft, die kein Wollen hat, nicht befreunden."

Gegen diese Kritik erließ Bauernfeld eine geharnischte Erklärung[14]), welche die seit Saphirs Austritt mit ihm zerfallene Redaktion mit der Anmerkung versah: „Die allgemeine Theaterzeitung, fern von aller Partei, hat bei der umfassenden Richtung ihrer Blätter diesem Aufsatz die Aufnahme nicht versagen können."

Zum Verständnis.

Id demum est homini turpe, quod meruit pati.
Phaedrus.

Wiederholt wurde ich gefragt, warum ich die fortwährenden Angriffe des „Humoristen" immer nur mit Schweigen beantworte. Hierauf muß ich zuerst im allgemeinen erwidern, daß sich ein Schriftsteller, der mit Eifer und Bewußtsein irgend ein Ziel verfolgt, welches Fleiß und Sammlung erheischt, am besten von der zerstreuenden Journalistik ferne hält, und die Urteile der Tagesblätter auf sich beruhen läßt, treu dem alten Spruch: „Lob und Tadel muß ja sein." Dabei brauche ich wohl kaum zu erwähnen, daß demjenigen, der sich ernstlich mit einer Kunst beschäftigt, auch ihre Theorie weder fremd noch gleichgültig ist. Über sein Wollen entscheidet übrigens ein jeder selbst; über das Talent weder der Beifall der Freunde, noch die Verfolgung der Gegner, sondern das allgemeine Urteil, das sich im Laufe der Zeit von selbst feststellt.

Da der Tadel des „Humoristen" Stücke wie „Bürgerlich und Romantisch", „Der Vater" und „Der Selbstquäler" bisher nicht hinderte, sich einen Weg durch ganz Deutschland zu bahnen, und hier, wie in der Fremde, Anteil zu wecken, so mag er immerhin sein Verfahren auch in Zukunft fortsetzen. Was den Ton und die Art betrifft, womit er seinen Tadel ausdrückt, so begnüge ich mich, hiemit den besonderen Grund anzudeuten, der mich, auf der Stufe meiner Bildung und meines Strebens, abhalten muß, den Ausfällen des „Humoristen" in irgend einer Weise öffentlich entgegen zu treten ...

Wien, im April 1838.

Bauernfeld.

Eine solche Erklärung konnte im Vormärz ohne Erlaubnis der Polizeihofstelle nicht veröffentlicht werden. Bauernfeld mußte sich also mit dieser Behörde ins Einvernehmen setzen, woraus es sich auch erklärt, daß die Veröffentlichung so lange nach Saphirs Besprechung erfolgte. An demselben

[14]) Theaterzeitung, 5. Mai 1838, Nr. 90.

Tage schrieb Bauernfeld an den Hofrat der Polizei- und Zensur-Hofstelle Joseph Ritter von Hoch, eine Abschrift des Briefes von des Dichters eigener Hand hat sich in seinem Nachlaß erhalten[15]).

Geehrtester Herr Hofrat!

Da mein Aufsatz in dem heute erschienenen Blatte der allgemeinen Theaterzeitung mir durch die unablässig fortgesetzten Schmähungen des „Humoristen" dem Publikum gegenüber gewissermaßen abgedrungen wurde, durchaus aber nicht zum Zwecke haben kann, eine Polemik zu eröffnen, so erlaube ich mir, Euer Hochwohlgeboren die mir gütigst mitgeteilte Äußerung Seiner Exzellenz in Erinnerung zu bringen: Hochdieselben würden eine Erwiderung auf meinen Aufsatz nicht gestatten, der ohnehin, bei seiner Ruhe und Schonung, keine hervorruft. Zugleich erlaube ich mir aber auch die Bemerkung, daß die Art, wie der „Humorist" über die Leistungen des k. k. Hofburgtheaters, namentlich über die Werke ihm mißfälliger Autoren — wie Albini, Mad. Birch-Pfeiffer, ja selbst Grillparzer — zu schreiben sich erfrecht, schon längst die Indignation aller Gebildeten, somit auch der hiesigen Literatoren erweckte. Wenn ferner die Direktion des Hoftheaters zu freisinnig denkt, um auf die öffentliche Beurteilung der Leistungen ihrer Bühne einen direkten Einfluß nehmen zu wollen, so kann es ihr doch nicht gleichgültig sein, die redlichen Bestrebungen dramatischer Schriftsteller mit Spott und Hohn behandelt zu sehen; auch dürfte sie die gegründete Ansicht teilen, daß ein Possenreißer nicht berufen sei, über ein Kunstinstitut das Wort zu führen, und den Geschmack sowie den sittlichen Sinn eines sonst empfänglichen Publikums irre zu leiten.

Es wäre vielleicht jetzt an der Zeit, wie etwas Ähnliches einst in Berlin geschah, von Seite der vorzüglicheren hiesigen Schriftsteller etwa in der allgemeinen Zeitung zu erklären, daß sie jenen Menschen durchaus nicht als in ihren Kreis gehörig betrachten, der früher, als er im Ausland ein Asyl suchte, seinen Hohn über Österreich ergoß, und jetzt, wieder aufgenommen, falschen Patriotismus zur Schau trägt.

Nach reiflicher Erwägung finde ich aber einen anderen Weg einzuschlagen und bereite eine Schrift vor, die ich höchsten Orts zu überreichen gedenke, und worin ich, von meinem Standpunkt und im Interesse der Kunst, den übeln Einfluß nachweisen werde, welchen der wahrhaft unanständige Ton des „Humoristen" (der jüngst selbst bis zum öffentlichen Skandal führte) auf die gesamte Literatur und die Volksbildung auszuüben droht. Ich zweifle nicht, daß sich alle ehrenwerten Schriftsteller einem Promemoria anschließen werden, welches auch noch andere literarische Inkonvenienzen ausführlich zur Sprache bringen, und Vorschläge zu ihrer Abhilfe enthalten soll.

---

[15]) Wiener Stadtbibliothek J. N. 12.938; Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft V, 186.

Indem ich Sie, geehrter Herr Hofrat, ersuche, Seine Exzellenz von dem Inhalt meines Schreibens gefälligst in Kenntnis setzen zu wollen, bin ich mit ausgezeichneter Hochachtung

Euer Hochwohlgeboren ganz ergebenster

Bauernfeld.

Wien, den 5. Mai 1838.

Dieser Brief hat mit der Eingabe vom Jahre 1835, Beiträge zur Literatur- und Theatergeschichte, S. 299 f., große Ähnlichkeit. Auch dort hatte er Saphir einen Possenreißer genannt, auch dort hatte er hervorgehoben, daß Saphir während seines Aufenthaltes in Deutschland gegen Österreich geschrieben habe, daß man ihn in Berlin mit Schmach von sich gewiesen habe, daß er auf das Urteil und den Geschmack einer ungebildeten Menge mit höchstem Nachteil einwirke; auch dort hatte er eine Schrift mit patriotischer Tendenz über die heimische Literatur angekündigt.

Der Zweck des Briefes wurde nicht erreicht. Saphir war bei der Regierung besser angeschrieben als Bauernfeld, seine Gesuche wurden viel schneller erledigt; schon zwei Tage später lag seine Erwiderung gedruckt vor[16]): „Zum Verständnis eines Verständnisses", worin er zunächst Bauernfelds Erklärung „aus einem hiesigen Blatte" wörtlich abdruckt und in der uns bekannten Weise persifliert.

Zum Verständnis.

Es hat mich wiederholt kein Mensch etwas gefragt und hierauf finde ich mich genötigt, folgendes zu erwidern: Daß ein Kritiker, der keiner Clique angehört, der sich von keinen Verhältnissen bestimmen läßt, der mit Eifer und Konsequenz der Bahn der Wahrheit nachstrebt, am besten tut, das Denken, Reden und Schreiben aller jener, die er strenge aber gerecht beurteilte, auf sich beruhen zu lassen, eingedenk des alten Spruches: „Veritas odium parit!" Wer mit Gründlichkeit und Strenge, rücksichtslos und gerecht kritisiert, wird stets von den Betroffenen als parteiisch und angreifend (?!) bezeichnet, wenn die Betroffenen gelobt werden hingegen, nennen sie die Lobhudler nie parteiisch!!

Über das Wollen des Kritikers entscheidet übrigens ein jeder selbst, über den Geist der Kritik aber, über ihre Wahrheit, über den eindringlichen Anklang, den sie findet, entscheidet weder die Eigenliebe des Kritikers, noch jene des Kritisierten, — sondern das allgemeine Urteil der Leser.

Wenn der Verfasser obigen Aufsatzes sagt: „Daß der Tadel des ‚Humoristen' Stücke, wie ‚Bürgerlich und Romantisch', ‚Der Vater' und ‚Der Selbstquäler', bisher nicht hinderte, sich einen

[16]) Der Humorist, 7. Mai 1838, Nr. 73.

Weg durch ganz Deutschland zu bahnen (?)" — so muß ich erwidern, daß „Bürgerlich und Romantisch" nicht im „Humoristen", sondern in jener allen Parteien fremden Zeitschrift von mir beurteilt war, und daß, da meine Kritiken, in auswärtigen Blättern vielfach nachgedruckt, sich einen Weg durch ganz Deutschland bahnten, hier wie in der Fremde Anteil erweckten, ich immerhin mein Verfahren, auf Anstand, Unparteilichkeit und Gründlichkeit basiert, in Zukunft fortsetzen werde.

Wenn der Verfasser obigen Verständnisses ferner zu sagen beliebt: „Was den Ton und die Art betrifft, womit er seinen Tadel ausdrückt, so begnüge ich mich, hiemit den besonderen Grund anzudeuten, der mich auf der Stufe meiner Bildung und meines Strebens abhalten muß, den Ausfällen des ‚Humoristen' in irgend einer Weise öffentlich entgegen zu treten (???)" — so sei es mir vergönnt, dem verehrten Publikum in derselben Ton-Art höflichst zu sagen: Was den Ton und die Art betrifft, womit der Verfasser obigen Verständnisses im „Literarischen Salon" auftrat (ein Stück, welches er unter obigen Stücken wahrscheinlich in der Eilfertigkeit des Schreibens anzuführen vergaß, und welches auch nicht im „Humoristen", sondern in jener, allen Parteien fremden Zeitschrift beurteilt wurde), so gestattet mir die Stufe der allgemeinen Bildung und des allgemeinen Urteils nicht, jenen Ton und jene Art, die der Verfasser desselben so ganz und gar von sich weg und auf mich allein wälzen will, ausschließend auf mir beruhen zu lassen!!

Der Herr Verfasser wird schon so gerecht sein, seinen Anteil mit hinzunehmen, denn: „Id demum est homini turpe, quod meruit pati."

Wien, im Wonnemond 1838.

M. G. Saphir.

Bauernfeld war also zunächst unterlegen. Er mußte den Versuch machen, das letzte Wort zu gewinnen. War das im Inland nicht zu erreichen, so mußte man sich über das Ausland Gehör zu verschaffen suchen. Wieder erscheint der Freundeskreis als geschlossene Gruppe. Diesmal war es Ernst v. Feuchtersleben, der helfend eingriff. Am 12. Mai 1838 schrieb er an Cotta[17]):

„Beiliegender Aufsatz wurde mir mit dem Ersuchen eingehändigt, ihn an Ew. Wohlgeboren zu übersenden, und behufs seiner baldigen Einrückung als Korrespondenznachricht in die allgemeine Zeitung, oder, wenn dies die Redaktion oder sonstige Ursachen durchaus nicht möglich machten, in das Morgenblatt, ein Fürwort einzulegen. Ich bin nicht gewohnt, mich irgend in Gefechte mit der Feder einzulassen; aber der Gegenstand, den jene Zeilen behandeln, scheint mir allerdings in seinen weitern Beziehungen

[17]) Dieser und der folgende Brief sind Eigentum des Schwäbischen Schiller-Vereins in Marbach; ich verdanke die Abschriften Herrn Geheimrat Dr. Otto v. Güntter.

wichtig, — der Wunsch des Verfassers, das übelunterrichtete Publikum über das Verhältnis eines anerkannten, geistreichen und edlen Dichters zu einem niedrigen Krittler, zu belehren, billig, — die Unmöglichkeit, dies, bei unseren Verhältnissen, im Vaterlande zu tun, klar, — und mit der Art, wie die Sache hier behandelt wird, erkläre ich mich völlig einverstanden. Ich glaube also, indem ich die Einsendung übernehme, der guten Sache einen Dienst zu leisten, und ersuche Sie, sich mit mir zu ihrer Unterstützung zu vereinigen. Übrigens darf ich wol l voraussetzen, daß Sie, so gut als der Verfasser seine Anonymität bei mir sicherte, auch über den Namen des Einsenders ein strenges Schweigen beobachten werden."

Eine Nachschrift besagt: „Die Änderungen, welche ich in den beiliegenden Zeilen anbrachte, darf ich verantworten." Von Cottas Hand ist auf dem Brief vermerkt: „Ich bitte Herrn Dr. Hauff, diese Angelegenheit gelegentlich mit mir besprechen zu wollen." Der beiliegende Aufsatz ist nicht von Feuchtersleben selbst geschrieben, wir dürfen wohl Bauernfeld als Verfasser und Schreiber vermuten.

Wien, am 11. Mai 1838.

Unter den Ereignissen, welche auf Literatur Bezug haben, kann folgende Tatsache als trauriges Beispiel dienen, wie weit die Anmaßung des Unverstandes gehen und wie wenig Erfolg sich das Streben der Vernünftigen und Guten versprechen darf.

Der übelberüchtigte Saphir läßt es sich seit langem angelegen sein, in einer von ihm redigierten Zeitschrift „Der Humorist" das Gute und Edle, was sich bei uns irgend an das Licht wagen will, mit Kot zu bewerfen, ein Gemisch von Unsinn, Geckerei und Medisance unter dem Titel humoristischer Kritik zu verkaufen und den ohnehin schwankenden Geschmack unseres Publikums vollends zugrunde zu richten. Grillparzer und Bauernfeld waren in der letzten Zeit die Zielscheibe, die sich sein schaler Witz ausersehn. Letzterer von achtbarer Seite her wiederholt aufgefordert, einen solchen Unfug nicht länger zu dulden, ließ endlich in der hiesigen Theaterzeitung einige Zeilen „zum Verständnisse" drucken, welche, man darf es in diesem Falle wohl sagen, nur zu ruhig und würdevoll abgefaßt, weniger eine Erwiderung enthielten, als vielmehr jene Gründe, welche der Vernunft und dem geistigen Adel jede Erwiderung auf die Angriffe der Unvernunft und Gemeinheit unmöglich machen. Man hätte nun denken sollen, die Sache sei hiemit abgetan; nichts weniger! Der immer bereite Witzling wagt es, in seinem Blatte die Worte, die ihn so schonend behandeln, mit seiner bekannten Unverschämtheit zu travestieren und das Gemüt jedes Bessern mit Indignation zu erfüllen. Einem unbefangenen Publikum gegenüber hat er sich nun freilich dadurch selbst im erbärmlichsten Lichte dargestellt, und es wird über die Beschaffenheit beider handelnden Charaktere nicht länger im Zweifel sein, wenn es den edlen Ton in dem Aufsatze des Dichters mit dem niedrigen, in dem des soi-disant Kritikus, vergleicht; aber traurig ist es, wahrzunehmen, und wie sehr muß es uns in den

Augen des Auslandes, das eben jetzt geneigt ist, unserm Vaterlande einen gewissen geistigen Aufschwung zuzugestehen, wieder herabsetzen, daß Gemeinheit (ein Wort, welches Unwissenheit und Bosheit zugleich ausdrückt) sich nicht nur bei uns öffentlich geltend machen, sondern[18]) daß sogar ihr Vorfechter, der allenthalben mit Verachtung behandelt ward, im Kampfe gegen das edle, geistige Streben sich der Beistimmung eines Teils der sogenannten feinern Gesellschaft, ja sogar, wie es scheint[19]), eines höhern Schutzes rühmen darf! Und doch ist es so; und die alte Klage, daß alles Tüchtige in Kunst und Wissenschaft gezwungen ist, uns zu flie en und sich dem Auslande in die Arme zu werfen, — diese Klage ist leider gerecht und wird sobald nicht zurückgenommen werden können.

Am 13. Mai schrieb Feuchtersleben wieder an Cotta:

Euer Wohlgeboren

werden entschuldigen, daß ich meinen, ehegestern (11. ds.) an Sie abgesandten Zeilen sogleich wieder die jetzigen auf dem Fuße folgen lasse. Da ich in einer fremden Angelegenheit handle, so habe ich mich fremden Bestimmungen zu fügen. Es sind Verhältnisse eingetreten, welche die Veröffentlichung jener Korrespondenznachricht unnötig, ja sowohl für den Dichter als den Berichterstatter unratsam machen; ich folge also dem Wunsche beider, wenn ich ersuche, den Artikel liegen zu lassen oder, im Falle er schon eingereicht wäre, zurückzunehmen. Diese Verfügung dürfte ohnehin auch der betreffenden Redaktion die erwünschtere sein, da man sich ungern jeder, wenn auch gerechten, Polemik anschließt. Denn das Faktum bleibt allerdings wahr, wie es der Korrespondent meldete, und mag, als solches, ohne Zusatz und folgernde Nebenbemerkung, immerhin, wenn es die Redaktion interessant findet, irgendwo eingeschaltet werden.

Was war inzwischen geschehen? Darauf gibt Bauernfelds Tagebuch vom 14. Mai Auskunft, das uns zugleich für die ganze Fehde einen weiteren, politischen Hintergrund eröffnet[20]): „Aufsatz gegen den ‚Humorist‘. Deshalb bei Sedlnitzky. Er sprach von Parteien und sagte mir fast mit dürren Worten, daß man wegen meines Zusammenhanges mit A. Grün und N. Lenau durch den Humoristen gegen mich schreiben lasse. — Nicht übel! Den Grafen will man nicht anpacken, den Ungarn kann man nicht — ich bin also der Prügelknabe. — Ferner: das Blatt habe Saphir nur wegen meines ‚Literarischen Salon‘ erhalten — als Entschädigung für meine Angriffe!! Ich erwiderte: ‚Wenn das Publikum

[18]) „sondern“ von Feuchtersleben korrigiert aus „ja“.

[19]) „sich der Beistimmung“ bis „scheint“ von Feuchtersleben eingefügt.

[20]) Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft V, 82.

meinen Angriffen auf die lügenhafte Journalistik beistimmte, so sähe ich nicht ein, wie man einen der Hauptlügner darum zum Sprecher für das Publikum ernennen müsse.‘ Wir schieden so so. Indessen kommt doch mein Schlußwort in die Zeitung. — Sedlnitzky scheint ein bornierter Kopf mit viel Routine, ohne literarische Bildung, und mit einer gewissen bürgerlich-österreichischen Rechtlichkeit. Dem Saphir scheint er nicht gewogen. Der ist nur von den Erzherzogen begünstigt.“ Sedlnitzkys Zusage genügte, Bauernfeld das Schlußwort zu gestatten und er bat Feuchtersleben, den gewagten Appell an die reichsdeutsche Öffentlichkeit zurückzunehmen. Vielleicht hatte Sedlnitzky aber auch eine Drohung angeschlossen. Das Schlußwort erschien tatsächlich in der Theaterzeitung vom 16. Mai 1838, Nr. 98:

Schlußwort.

Um weiteren Mißverständnissen vorzubeugen, fühle ich mich gedrungen, mit Beziehung auf meinen früheren Aufsatz in Nr. 90 der allgemeinen Theaterzeitung, zu erklären: daß ich damit nicht zum Zwecke hatte, eine Polemik zu eröffnen, sondern mich begnügte, dem Publikum gegenüber, den Grund meines Schweigens bei jeder Art von Beurteilung meines Wirkens als Schriftsteller ein- für allemal auszusprechen. Indem mir eine nähere Begründung meiner Ansicht überflüssig scheint, hoffe ich, daß in Zukunft dieser Gegenstand keiner Erörterung mehr bedürfen werde.

Wien, den 7. Mai 1838.

Bauernfeld.

Bauernfeld behielt also vorläufig das letzte Wort. Mit dem Schauspiel „Die Geschwister von Nürnberg“ (30. Mai 1840) setzten zwar Saphirs Quertreibereien gegen ihn wieder ein; aber doch etwas unpersönlicher und weniger giftig. Gelegentlich stiehlt sich sogar ein Löblein ein, so beim „Deutschen Krieger“, später räumte er überhaupt das Feld und überließ die Besprechung anderen. Wir können daher für heute Bauernfelds Beispiel nachahmen und Saphirs weiteren Kritiken ignorieren.

Das Wesen des Dramas.

Von Dr. Oskar Katann.

Unter allen Dichtungsgattungen erfreut sich das Drama in der Poetik aller Zeiten der hervorragendsten Pflege. Schon Aristoteles' Poetik ist nichts anderes als eine Dramaturgie, und wenn man die deutsche Poetik ins Auge faßt, so steht wenigstens seit Lessing die Theorie des Dramas in ihrem Mittelpunkte. Lessing, Goethe, Schiller, A. W. Schlegel, Tieck, Immermann, Grillparzer, Hebbel, Otto Ludwig, Richard Wagner, um nur die bedeutendsten unter den Dichterdenkern zu nennen, haben sich eingehend mit der Theorie des Dramas beschäftigt. Vergebens würde man es versuchen, in einer Geschichte der Ästhetik der Lyrik z. B. eine ähnliche Fülle systematischer Äußerungen aus der Geschichte der deutschen Dichtung zusammenzustellen. Das Drama wird eben seit Jahrhunderten für die vornehmste Dichtung, für den Gipfel der Dichtkunst angesehen. Eben deswegen hat man aber gar manches dem Wesen des Dramas zugeschrieben, was gar nicht sein ausschließliches Eigentum oder sein spezifisches Merkmal ist, sondern auch anderen Dichtungsgattungen eignet.

Das ist z. B. gleich der Fall, wenn man das Wesen des Dramas lediglich in der Handlung sieht, wobei man sich auf den Namen Drama und die Etymologie des griechischen Wortes beruft. Das Wort Handlung spielt in der Geschichte der Dramaturgie bekanntlich eine große Rolle; Lessing hat die Handlung des Dramas als eine innere Handlung erklärt, die von dem äußeren Geschehen zu unterscheiden sei. Heute versteht man darunter so ziemlich das, was Hermann Schlag in seinem Buche über das Drama lehrt. Er definiert die Handlung als ein Hinarbeiten auf ein bestimmtes Ziel. In der Tat gibt es kein Drama ohne ein solches Hinarbeiten auf ein bestimmtes Ziel, ohne Willensentschlüsse, die die Personen des Dramas ihrem Glück oder Unglück entgegenführen. Aber dieses Hinarbeiten auf ein bestimmtes Ziel

kann unmöglich das Drama allein charakterisieren; denn es wird niemand leugnen wollen, daß auch die Handlung des Romans auf ein bestimmtes Ziel hinarbeitet. Die Sache wird auch nicht besser, wenn man die Handlung näher bestimmt; gegenwärtig ist es besonders modern, mit Müller-Freienfels oder Harlan den Kampfcharakter des Dramas hervorzukehren. Der Kampf wird als die Seele der Handlung dargestellt, es wird ein Spiel und ein Gegenspiel, es wird die Auseinandersetzung zweier Parteien gefordert. Und wirklich gibt es kein Drama ohne Kampf, ohne Konflikt, ohne Bewährung des Willens den Widrigkeiten des Lebens gegenüber. Aber wieder wird niemand leugnen wollen, daß der Kampf genau in demselben Sinne auch dem Roman und der Epik überhaupt eignet; man denke nur an die Ilias, man denke an einen Roman Handel-Mazzettis. Also auch der Kampfcharakter des Dramas allein ist nicht geeignet, es von anderen Dichtungsgattungen zu unterscheiden. Die Theoretiker der Tragödie lieben es, Furcht und Mitleid als ein spezifisches Charakteristikum der Tragödie hinzustellen; aber beides ist im günstigsten Falle ein Charakteristikum des Tragischen und überdies gibt es auch tragische Romane und Novellen. Auch was gewöhnlich von den dramatischen Charakteren gesagt wird, ist durchaus nicht dem Drama allein eigentümlich; die Motivierung der Handlungen, die Folgerichtigkeit der Charaktere usw. sind dem Roman und Epos nicht minder als dem Drama eigen. Und nun gar, was über Exposition, Steigerung, Höhepunkt, Peripetie und Katastrophe gesagt wird — all das paßt genau so auf den Roman; auch in ihm gibt es eine Exposition, eine Steigerung, einen Höhepunkt und eine Lösung, kurz auch jene Merkmale, die so vielfach als charakteristisch für den Bau des Dramas, für seine Form angesehen werden, sind nicht imstande, den Unterschied von Epik und Drama zu begründen.

Näher schon kommt man dem Unterschied, wenn man auf den Dialog achtet. Julius Bab hat in seiner geistreichen Art aus dem Dialog die Aufgabe des Dramas abgeleitet, uns das Wesentliche des individuellen Sprachbildungsprozesses, der sich aus und an den Worten eines Partners entzündet, vorzuführen. Aber auch da gibt es Gemeinsamkeiten. Gewiß ist ein Drama ohne Dialog unmöglich, aber der Dialog spielt auch in der Lyrik eine Rolle, ich erinnere nur

an die schönen Dialoggedichte, wie sie Goethe, Uhland, Greif verfaßt haben. Freilich, der Dialog ist der Lyrik nicht wesentlich, vielmehr ist sogar die Mehrzahl der lyrischen Gedichte monologisch gehalten. Aber wie der Dialog in der Lyrik vorkommt, so gibt es auch im Drama lyrische Einlagen und Monologe, die freilich nur Teile eines Ganzen sind. Vor allem aber zeigt die Gattung des Monodramas, des selbständigen dramatischen Monologes, daß der Dialog dem Drama ebenfalls nicht ausschließlich wesentlich ist; denn das Monodrama ist doch wohl dramatisch, es gehört ohne Zweifel der Gattung des Dramas an, das somit entweder monologisch oder dialogisch gehalten ist und dem der Dialog durchaus nicht als Charakteristikum eignet, mag auch der überwiegende Teil der Gattung aus dialogischen Werken bestehen. Aber so stichhältig dieses Argument zu sein scheint, es ist doch nicht schlagend. Denn auch der dramatische Monolog ist im Grunde ein Dialog, allerdings ein Dialog der Person mit sich selbst, ein Selbstgespräch. Der dramatische Monolog beruht auf einer Spaltung des Ich in Parteien („Zwei Seelen wohnen, ach, in meiner Brust"), er tritt immer dort ein, wo ein Held sich für ein Entweder-Oder entscheiden muß, wo ein Sein oder Nichtsein die Frage ist, er ist ein Kampf mit sich selbst, ein Selbstgespräch, ein Selbstdialog. Der Monolog ist genau so antithetisch wie der Dialog. Mag immerhin der Dialog auch anderswo als im Drama vorkommen, so scheint doch der Dialog in diesem weiteren Sinne selbst einem Monodrama ebenso wesentlich zu sein, wie die Handlung dem Drama wesentlich ist, ohne ihm freilich allein eigentümlich zu sein.

Vielleicht kommt man dem Wesen des Dramas näher, wenn man die enge Gemeinschaft zwischen Kampfhandlung und Dialog ausspricht. Kampfhandlung und Dialog stünden in so enger Wechselwirkung zueinander, daß gerade diese enge Wechselwirkung das Drama charakterisiert. Das Drama bietet eine Handlung, gewiß; es bietet eine konflikthältige Handlung, eine Kampfhandlung, ebenso gewiß; und sie spricht sich im Dialoge aus, und zwar in einem Dialoge, der im wesentlichen von Handlung kommt und zu Handlung führt, sich also dem philosophischen Dialog als praktischer Dialog gegenüberstellt. Indem der Dialog uns die Kampfhandlung vorführt, tut er nichts ihm äußerlich Angeflicktes, sondern ist er durchaus echter Dialog, denn dem Dialog ist

der Kampf von Haus aus eigen, der Kampf liegt im Wesen des Dialoges; ein Dialog, bei dem nicht irgendwie gekämpft wird, und sei es auch nur im Wettkampfe des ergänzenden, sich überbietenden Erzählers, ein Dialog, der nicht irgendwie ein Redekampf ist, ist kein Dialog. Die Stichomythie ist der äußerste Ausdruck des Kampfcharakters des praktischen Dialoges mit seinen Antithesen. Kampfhandlung und Dialog, die sich im Drama und auch im Monodrama verbinden, sind einander kongenial. Aber so wahr das alles ist, es bleibt dabei doch bestehen, daß auch in der Epik Kampfhandlung und Dialog miteinander in Wechselwirkung stehen, und daß daher diese Wechselwirkung das Drama in seiner Eigentümlichkeit nicht begründen kann.

Worin liegt nun der Unterschied zwischen Epik und Dramatik? Er liegt einzig und allein in der Mimesis, in der Gebärde, in der Aufführung. Das Drama kommt, sagt Richard Kralik, nur durch die komplizierte Aufführung dazu, eine eigene Gattung darzustellen. Und Richard Müller-Freienfels sagt: Das Drama hat seine spezifischen Gesetze nur von der Aufführung, es könne nur von der Bühne aus verstanden werden. Mag das Drama immerhin ein Kampf sein, mag es dialogischen Charakter haben, mag es Furcht und Mitleid erwecken oder nicht, dialogisch oder monologisch sein, nur durch die Aufführung, nur durch die gemimte Handlung, durch die Gebärde unterscheidet sich das Drama von den übrigen Kunstgattungen; es ist jene Kunst, die zwei Darstellungsmittel, nämlich Wort und Gebärde, zugleich verwendet oder, wie man auch formulieren kann: Das Drama ist Darstellung, nämlich schauspielerische Darstellung einer Dichtung und eben deshalb (wie schon Ast, Max Schasler und Hugo Dinger erkannt haben) eine eigene Kunstgattung, die von der Poesie ebenso verschieden ist, wie etwa von dem Gesang oder Tanze.

Wie ist dann aber das Buchdrama zu bewerten? Das ist die entscheidende Frage. Denn das Buchdrama stellt ebenso eine Kampfhandlung mittels eines Dialoges dar wie das Bühnendrama. Ist die Aufführung dem Drama wesentlich, so ist das Buchdrama kein richtiges Drama, genau so wie das Libretto einer Oper keine Oper, sondern eben ein Libretto ist; denn das Buchdrama stellt sich zwar die Aufführung vor, diese Vorstellung kann aber die Aufführung selbst nicht ersetzen. Andererseits ist es Tatsache, daß auch

ein gelesenes Drama ästhetischen Genuß bereitet; Schaukal behauptet sogar einmal, die Schillerschen Dramen gefielen ihm besser gelesen als aufgeführt. Kann man nun das Buchdrama als Poesie ansprechen? Und wenn, wie verhält es sich dann zu den übrigen poetischen Gattungen sowie zum Bühnendrama?

Vergleichen wir einmal das Buchdrama mit einem dramatischen Roman. So heißt bekanntlich jene Gattung des Romanes, bei der der Dialog eine überaus große Rolle spielt, so zwar, daß der den Dialog verbindende Text stark zurücktritt. Der Umstand also, daß die Schilderung und damit die Person des Erzählers zurücktritt, verschuldet es, daß wir einen solchen Roman einen dramatischen Roman nennen. Demgegenüber gibt es andere Romane, wo ein direkter Dialog gar nicht vorkommt, wo die Reden der Personen indirekt wiedergegeben werden, wo wir immer und überall den Erzähler gegenwärtig haben, der den „lieben Leser" anspricht und die Personen des Romanes einführt. Man hat vielfach die Epik die objektive Dichtung genannt und im Vergleich zur Lyrik mag sie diese Bezeichnung verdienen; aber ganz objektiv ist die Epik nicht, wir spüren schon bei Homer allüberall den Erzähler, der seine Gestalten einführt, sie bewundert, tadelt, Werturteile abgibt, oft ihre Rede nur in indirekter Form wiedergibt. Dagegen wird die Epik um so objektiver, je dramatischer sie wird, je mehr sie den Dialog wiedergibt, je mehr sie die Person des Erzählers hinter den Geschehnissen, hinter den Szenen zurücktreten läßt. Gegenüber den anderen epischen Arten ist somit der dramatische Roman eine objektivere Form. Vergleicht man nun ein Buchdrama mit einem solchen Roman, so sieht man, daß das Buchdrama den Weg der Objektivität sozusagen fortschreitet, einen noch höheren Grad der Objektivität repräsentiert als der dramatische Roman. Bei ihm tritt der Dialog ganz in den Vordergrund und der Erzähler tritt nun noch stärker zurück. Ich sage: er tritt zurück, denn er verschwindet auch im Buchdrama nicht ganz. Denn einerseits steckt er in dem Personenverzeichnis, andererseits in den Bühnenanweisungen. Die Bühnenanweisungen beschreiben uns die Szene, das Milieu der Handlung, sie verraten uns jene Gebärden, die aus den Worten des Dialoges nicht zu entnehmen sind, die wir uns aber zum Verständnis des Ganzen vorstellen müssen. In den Bühnenanweisungen steckt ein

episches Element, das besonders in der neueren Dichtung bei dem Naturalisten Gerhart Hauptmann so gut wie bei dem Expressionisten Fritz Unruh besonders deutlich hervortritt. In der neueren Dichtung nämlich bemühen sich die Dichter, die mit Lesern rechnen, diese Bühnenanweisungen in recht poetischer Sprache zu geben. So heißt es in den naturalistischen „Ratten“ Gerhart Hauptmanns im zweiten Akt: „Das ganze Gelaß . . . macht übrigens einen sauberen und gepflegten Eindruck, wie man es bei kinderlosen Ehepaaren des öfteren trifft.“ Und der Expressionist Leo Weismantel schreibt in seinem „Wächter unter dem Galgen“ die Szenenbemerkung: „In den dalmatinischen Berglanden ragt einsam ein Galgen. Eine Leiche baumelt daran, vom Winde leicht bewegt — ein Wächter steht darunter, er hat ein Feuer angezündet, denn Nacht und Kälte laufen wie dichte Bretterzäune ringsum, nirgends eine Lücke lassend zu einem Blick in Licht und ins Freie“ usw. Allerdings, es ist nicht notwendig, die Bühnenanweisungen immer so poetisch auszuschmücken, man kann auch ganz trocken sein; aber nichtsdestoweniger müssen diese Bühnenanweisungen bei der Lektüre doch die Bühne, das Spiel, die Gebärde ersetzen. Bei der Aufführung werden sie dargestellt, gemimt, beim Buchdrama werden sie gelesen und vorgestellt. Die frühere Kunst, z. B. das griechische Drama und das Drama des Mittelalters, hatte die Bühnenanweisungen vielfach in den Text der Rede aufgenommen, wie es namentlich in den Botenberichten deutlich hervortritt; es war offenbar das Bestreben der Dichter, alles nicht organisch in die Dialogform Eingefügte zu vermeiden und auch Grillparzer hat das als Theoretiker verlangt. (Vergleiche Strich, Grillparzers Ästhetik, S. 106 ff.) In der Tat: will man das Drama als Gattung der Poesie ohne Rücksicht auf alle Aufführung retten, so gibt es nur einen doppelten Weg: entweder man nimmt die Bühnenanweisungen nach dem Muster der Antike in den Dialog auf, was aber zu psychologisch unwahrscheinlichen und geschraubten Redewendungen führt, oder man gestaltet die Bühnenanweisungen novellistisch aus, wie es schon Achim von Arnim in „Halle und Jerusalem“ (zweiter Teil) getan hat und wie es die neuere dramatische Dichtung Hauptmanns, Unruhs, Weismantels u. a. ebenfalls tut; Unruh geht in diesem Bestreben so weit, daß er sogar die Überschriften Akt und Szene vermeidet und die einzelnen

Auftritte (wie manche Romane ihre Kapitel) mit eigenen Titeln und Überschriften versieht.

All das bisher Gesagte gilt natürlich auch für den selbständigen dramatischen Monolog, das Monodrama. Auch dieses kann gelesen ohne Bühnenanweisungen nicht auskommen. Und führt zum Buchdrama vom dramatischen Roman ein Weg herüber (das Buchdrama entsteht gleichsam, wenn man den bei dem dramatischen Roman immer noch übrig gebliebenen Text des Erzählers auf das Minimum der Bühnenanweisungen zusammendrängt und den Dialog anschwellen läßt), so führt zum dramatischen Monolog ein Weg von der Rollenlyrik. Die Rollenlyrik ist bekanntlich jene Lyrik, bei der der Dichter nicht in eigener Person spricht, sondern seine Worte einer anderen Person in den Mund legt, so z. B. wenn Goethe seine Gefühle nicht als Goethe, sondern als Mignon oder Harfenist ausspricht, wenn Uhland im Namen eines Hirten oder Mörike im Namen eines verlassenen Mädchens spricht. In diesen Fällen trägt der Dichter eine Maske, er spielt eine Rolle, eben die Rolle des Schmiedes, des Hirten usw., er spricht nicht in eigener Person, nicht als Subjekt, seine Lyrik strebt vom Subjektiven zum Objektiven hin, er objektiviert seine Gefühle, sucht aus der Situation und Stimmung eines anderen zu sprechen. In jeder Rollenlyrik steckt somit ein objektives Moment und wenn man diese Gedichte öffentlich vortragen will, dann muß man sie eigentlich kostümiert vortragen, wie ja auch im Varieté solche Kostümlieder üblich sind. Von dieser Art Lyrik führt also ein Weg zum dramatischen Monolog. Bei der Rollenlyrik ist die Bühnenanweisung im Titel des Gedichtes gegeben; beim dramatischen Monolog genügt ein Titel allein nicht, es sind ausführlichere Szenenbemerkungen notwendig, welche moderne Dichter im gegebenen Falle jedenfalls auch novellistisch ausschmücken werden.

Das Drama kann nur soweit Poesie sein, als es den Anforderungen der Poesie entspricht, als es ausschließlich mit dem Mittel des Wortes ein ästhetisches Erlebnis hervorruft, das jedoch ein geschlossenes Ganzes sein muß, wie jedes ästhetische Erlebnis. Das hat nun aber zur Folge, daß auch die Bühnenanweisungen als ein ästhetischer Teil eines ästhetischen Ganzen ausgestaltet werden, daß die ästhetische Formung vor ihnen nicht haltmacht, sondern auch sie erfaßt und ästhetisiert. Insoweit das Buchdrama dieses tut, ist

es Wortkunst. Es ist dann eben jene Art der Wortkunst, die auf Gestaltung des Monologes und Dialoges den Hauptakzent legt und bei welcher die episch verbindenden Texte auf ein Minimum zurückgedrängt sind.

Daraus ergibt sich, daß das Buchdrama eine vollkommene Dichtung sein kann, ohne ein vollkommenes Drama zu sein. Das Wort „Buchdrama" sagt ja schon, daß das Stück zur Aufführung nicht geeignet, daß es zur Lektüre bestimmt, lediglich poetischer Wirkungen halber geschaffen ist. Es dürfen daher vernünftigerweise auch nur die Anforderungen der Dichtung, nicht jedoch die der Dramatik an das Buchdrama gestellt werden. Das wird gewöhnlich übersehen, so auch von Julius Bab, der (Kritik der Bühne, S. 47) im tadelnden Sinn von einem Lesedrama spricht, in dem der ästhetische oder theoretische Dialog dominiere. Demgegenüber halte ich daran fest, daß das Buchdrama vollkommene Poesie sein kann. Das Bühnendrama dagegen ist eine Kunstgattung für sich, dessen Gesetze durchaus nicht allein Gesetze der Poesie sind, sondern das ebensosehr wie das Mittel des Wortes das Darstellungsmittel der Gebärde zur Verfügung hat, das manches zu ergänzen imstande ist, was das Wort verschweigt. Wie grundverschieden das eigentliche Drama von dem poetischen Drama ist, sieht man aus nichts deutlicher als aus der Stegreifkomödie. Ihr innerster und letzter Sinn ist es, Wort und Gebärde zugleich zu schaffen und erstehen zu lassen. In der Stegreifkomödie ist das Drama eine vollkommen souveräne, von aller Literatur unabhängige Kunst. Freilich wären nur Schauspieler, die zugleich die allervollendetsten und begabtesten Dichter wären, imstande, eine vollkommen befriedigende Stegreifkomödie zu schaffen, und so ist es begreiflich, daß die Stegreifkomödie statt der Gipfel des Dramas zu sein, eine Periode des Tiefstandes desselben bedeutet: die Aufgabe, Dichter und Schauspieler zugleich zu sein, ist eben zu schwierig, als daß sie ästhetisch befriedigend gelöst werden könnte. Näher kommen dem Ideal des bühnenwirksamen ästhetischen Dramas die Bühnendichtungen von Schauspielern, wie Shakespeare oder Raimund, Nestroy oder Anzengruber, meist freilich, wie in den Stücken Ifflands oder Ferdinand Bonns, kommt das Poetische gegenüber dem Theatralischen im schlechten Sinn des Wortes zu kurz. Und so müssen wir denn zufrieden sein, wenn bühnenkundige Dichter, die keine Schauspieler sind, Dramen-

Librettos dichten. Und das hat ja auch noch in tieferem Sinn Berechtigung: obwohl das Drama keineswegs ausschließlich nach den Gesetzen der Dichtung beurteilt werden darf, hat doch die Dichtung im Drama eine führende Rolle inne, nicht als ob die Mimik der Dichtung als eine „anhängende Kunst“ (wie Vischer und Ed. Hartmann wollten) dienstbar wäre, sondern weil kraft der natürlichen Anlage des Menschen in der Verbindung von Wort und Gebärde das Wort im großen und ganzen die führende Stelle einnimmt. Das schließt nicht aus, daß im Drama gelegentlich der Gebärde, und zwar gerade an ausschlaggebenden Teilen des Dramas eine Hauptaufgabe zufällt; wohl aber schließt es aus, daß dem Wort der Gebärde gegenüber durchaus eine dienende, nur erläuternde Funktion zufällt. Sind schon Pantomimen, losgelöst von aller Musik, unästhetische Gebilde, so wären es auch Pantomimen, denen das Wort dienstbar wäre. Das Wort geht vielmehr eine Einheit mit der Gebärde ein, eine wahre Union, so wie Leib und Seele eine Union sind, eine bloße Wechselwirkung oder ein psychophysischer Paralellismus genügt nicht, um ein Schauspiel, ein Drama im wahren Sinne des Wortes zu schaffen. In dieser Union aber ist kraft der Natur des Wortes und seines natürlichen Verhältnisses zur Gebärde das Wort im allgemeinen tonangebend. Aus diesem Grunde fällt der Poesie die Aufgabe zu, das Libretto für das Drama zu stellen, das aber nie vergessen darf, für die Vermählung mit der Gebärde geschaffen zu sein. Nicht die Gesetze der Dichtung allein also sind auf das Drama anzuwenden, sondern das Drama folgt seinen eigenen Gesetzen; diese kommen zwar streckenweise mit den Gesetzen der Dichtung überein, aber sie decken sich nicht schlechtweg, wie auch das Buchdrama beweist, das wohl mit den Gesetzen der Poesie, nicht aber mit denen des aufgeführten Dramas, des Bühnendramas, übereinstimmt. Das Bühnendrama muß durchaus von der Aufführung aus verstanden werden, es muß bühnengerecht sein, sonst ist es kein Drama als eigene Kunstgattung, sondern ein Buchdrama. Bühnendrama und Buchdrama sind wesentlich voneinander unterschieden. Schon Goethe (vgl. Bode, Goethes Ästhetik, S. 20 f.) hat Theaterstück und Drama auseinandergehalten: „Das Drama ist ein Gespräch, ist Handlung, wenn es auch nur vor der Einbildungskraft aufgeführt wurde, es kann also recht gut von einem einzelnen oder mehreren vorgelesen

werden.“ Ein Theaterstück aber entsteht erst, wenn das Drama „den Sinn des Auges mitbeschäftigt“, wenn es den Bedingungen der Bühne angepaßt ist. Neuerdings hat besonders Theodor Meyer (Stilgesetz der Poesie, S. 107) scharf den Unterschied zwischen Buchdrama und Bühnendrama gekennzeichnet: „Das echte Drama (er läßt also das Buchdrama nicht recht gelten!) ist von Haus aus für die Bühne bearbeitet. Nur weil der Dichter damit rechnet, daß die eine, wenn auch unwesentliche Hälfte der dichterischen (richtiger: künstlerischen) Aufgabe vom Schauspieler übernommen werden wird, kann er sich gestatten, sie in seinem Text unberührt zu lassen. Und da der Schauspieler ihn nicht bloß ergänzt, sondern ihn durch diese Ergänzung auch verdeutlicht und interpretiert, so vermeidet der Dramatiker in viel knapperem, viel mehr andeutendem Stil auch jene Ausmalung der seelischen Vorgänge, als sich der Epiker und Lyriker Erlaubnis gibt; er kann in einen Satz und selbst in ein Wort den Ausdruck einer Stimmung zusammendrängen, weil er weiß, daß ihm der Schauspieler mit seiner selbsttätigen Phantasie zuhilfe kommt und durch seine Gesten die Stelle heraushebt und in ein Gewicht setzt, die sie für den harmlosen Leser im Epos oder im lyrischen Gedicht nicht haben kann ..... Der Schauspieler muß ihm unterstreichen, was er in anderen Gattungen der Poesie selbst unterstreicht, das heißt durch Worte deutlich machen müßte.“ Buchdrama und Bühnendrama sind eben an sich wesentlich voneinander unterschieden. Das Drama ist eine Kunstgattung, die zwei Darstellungsmittel, Wort und Gebärde verwendet, und die ästhetische Einheit, welche durch die Verbindung dieser beiden Darstellungsmittel entsteht, hat ihr eigenes Leben und ihre eigenen Gesetze. Das Buchdrama dagegen ist eine Unterart der Poesie, die als solche nur auf die Gesetze der Dichtung Rücksicht nimmt, sich daher nur eines Darstellungsmittels bedient und daher auch die Bühnenanweisungen so gestaltet, daß sie die ästhetische Einheit nicht stören, sondern sie stützen und fördern. Von diesem Gesichtspunkte wird man auch „Mischgattungen“, wie Lenaus Faustdichtung, wo epische Stellen die im übrigen dramatisch gehaltenen Szenen verbinden, gerecht. Das Buchdrama als solches ist die objektivste Gattung der Poesie, weil der Anteil des Subjektes ganz zurückgedrängt ist, weil der Dichter sich seines Ich, von den Szenenbemerkungen abgesehen, fast vollkommen begibt. Ein Schritt weiter und auch die Bühnen-

anweisungen fallen weg, sie werden dargestellt, gemimt, dann tritt an Stelle der Bühnenanweisungen ein zweites Darstellungsmittel, die räumlich bewegte Materie, die Gebärde, die sich jedoch mit dem Wort vermählt, woraus ein neues ästhetisches Ganzes entsteht, das eine eigene Kunstgattung darstellt, die ihren eigenen Gesetzen, den Gesetzen eines neuen ästhetischen Ganzen folgt. Diese Gesetze decken sich zwar streckenweise mit den Gesetzen der Dichtung, wie sie sich auch streckenweise mit den Gesetzen der Malerei und anderer Künste decken, und das gilt umsomehr, je mehr es anerkannt wird, daß das Wort überall herrscht, wo es mit der Gebärde zusammentrifft, aber diese Kongruenz beider ist nur eine streckenweise, es gibt Partien und Szenen, in denen die Gesetze des Buchdramas, wenn es wirklich Buchdrama bleiben will, andere sind, einfach deshalb, weil ihr Wesen verschieden ist.

Es ist daher ganz falsch, wie es in der Literaturgeschichte fast durchwegs geschieht, Buchdrama und Bühnendrama miteinander zu vermengen. Diese Vermengung — an der freilich zunächst die Dichter schuld sind, die beide Gattungen zu wenig auseinanderhalten — führt entweder dazu, das wirkliche Buchdrama als eine verpatzte Gattung aus der Poesie hinauszuweisen, oder sie führt dazu, allzuviele gute Theaterstücke als schlechte Dramen zu klassifizieren. Das eine Verfahren kommt über Bedenken gegen Goethes „Egmont", „Iphigenie", „Faust", die als verfehlte Dramen klassifiziert werden, nicht hinweg; das andere Verfahren stellt an das Theater literarische Ansprüche, die es deswegen nicht erfüllen kann, weil es nur seinen Gattungsgesetzen und nicht denen der Dichtung untertan ist. Diese eigenen Gattungsgesetze leiten sich eben nicht, wie es bei der Dichtung der Fall ist, lediglich aus dem Darstellungsmittel des Wortes her, sondern sie leiten sich her aus den vereinigten Darstellungsmitteln des Wortes und der Gebärde. Eine Theaterkritik vom Schreibtisch aus ist keine Theaterkritik, sondern literarische Kritik; eine Kritik dem Bühnenwerk gegenüber ist keine literarische Kritik, sondern eine Theaterkritik. Beide Arten von Kritiken haben ganz verschiedene Werke, ganz verschiedene Gegenstände vor sich und es ist daher nicht zu verwundern, wenn die Urteile beider bisweilen auseinandergehen; sie urteilen eben über etwas verschiedenes: der eine Kritiker urteilt über eine Kunstgattung, die mittels eines Darstel-

lungsmittels wirkt, der andere über eine Kunst, die mittels zweier Darstellungsmittel ein ästhetisches Erlebnis hervorzubringen beabsichtigt.

Von diesem Gesichtspunkte aus, der freilich nicht verkennt, daß in der Praxis die Arten vielfach ineinander übergehen und sich vielfach auch decken können, läßt sich eine Reihe alter Streitfragen einer glücklichen theoretischen Lösung zuführen. Allen voran der berühmte, Jahrhunderte erfüllende Streit um die Einheiten. Die Frage der Einheit ist nämlich eine ganz andere Frage, wenn man sie vom Standpunkte des Theaters, und eine ganz andere, wenn man sie vom Standpunkte der Literatur aus betrachtet. Vom Standpunkte des Buchdramas aus ist z. B. die Frage der Einheit des Ortes lächerlich. So wenig es im Roman geniert, das Lokal zu wechseln, so wenig kann uns der fortwährende Wechsel der Szene im „Faust" kümmern; und wie das Epos die größten Zeitperioden umspannen kann, so auch das Buchdrama. Etwas anderes ist es beim echten Bühnendrama; hier ist es sehr wichtig, nicht fortwährend einen Ortswechsel eintreten zu lassen, weil jeder Ortswechsel infolge der Maschinerie und Dekoration eine ästhetisch unbefriedigende Pause verlangt. Allerdings ist auch für das Bühnendrama die Frage eine relative; es kommt eben wesentlich darauf an, wie weit man in der Maschinerie fortgeschritten ist, ob eine Zeit die Drehbühne schon erfunden hat oder nicht, ob eine Bühne sie besitzt oder nicht. Aber selbst bei der vollkommensten Maschinerie wäre ein fortwährender Wechsel nicht befriedigend; er würde die Schaulust zu sehr reizen, vom Ganzen des Dramas ablenken. Ganz ähnlich verhält es sich mit der Dauer des Stückes; ein siebenaktiges Lesedrama (Rückert) stört uns nicht, wohl aber ein Bühnendrama in sieben Stunden. Aber auch das ist natürlich relativ; uns Großstadtmenschen stört es; aber in Oberammergau z. B. wird Vormittag und Nachmittag gespielt und das mittelalterliche Passionsspiel hat stets mehrere Tage gedauert Die Großstädter aber vertragen nicht einmal Trilogien.

Ähnlich zu lösen ist die Frage der epischen Episoden, der epischen Botengänge usw. Es ist nicht einzusehen, warum im Buchdrama solche epische Szenen schaden könnten, warum so herrliche lyrische Stellen, wie sie zum Beispiel Brentanos „Die Gründung Prags" in Fülle aufzuweisen hat, nicht eine höchst angenehme Unterbrechung, bezw. Lektüre bilden soll-

ten. Ganz anders wird aber die Frage beantwortet werden müssen, wenn es sich um das Bühnendrama handelt; da entsteht sehr leicht der Eindruck, daß die Bühnenkünstler, die Gebärde unbeschäftigt sei. So ist auch das a parte, das Beiseitesprechen zu beurteilen. Warum sollte im Buchdrama das a parte-Reden oder ad spectatores-Sprechen nicht am Platz sein? Auch das Epos hat ja seine a parte und seine Ansprachen an den lieben Leser, seine Zueignung usw. Aber ganz anders ist das alles vom Standpunkt des Bühnendramas zu betrachten; da wirkt das a parte leicht unwahr, die vollkommene Objektivität des Bühnenwerkes verletzend. Man denke an die romantischen Literaturkomödien. Und dasselbe gilt vom Monolog.

Auch das Wunderbare, das Theatralische und das Ekelhafte muß in beiden Gattungen verschieden beurteilt werden. Manches Ekelhafte, das im Roman immerhin noch erträglich erscheint, ist es auf der Bühne niemals; manches Wunderbare, das im Roman geschildert werden mag, kann im Bühnendrama niemals wirksam genug dargestellt werden, weil das Personal oder die Maschinerie ihm nicht gewachsen ist. Und so ist auch manches Theatralische auf der Bühne wirksam, was wir im Buchdrama, losgelöst von der Gebärde, als schal und dürftig empfinden.

Wir buchen demnach als Ergebnis unserer Ausführungen: Das Bühnendrama ist eine durchaus selbständige Kunst, die sich der vereinigten Darstellungsmittel des Wortes und der Gebärde bedient. Es beinhaltet die objektive Darstellung einer inneren oder äußeren Kampfhandlung mittels eines Monologes oder Dialoges und der Gebärde einer oder mehrerer an diesem Kampf beteiligten Personen. Das Buchdrama dagegen ist eine dem Bühnendrama nachgeahmte Dichtung, welche, die Subjektivität des Dichters in knappen epischen Berichten auf ein Minimum zurückdrängend, eine Kampfhandlung eines oder mehrerer mittels Monologes oder Dialoges darstellt. Indem ich sage: nachgeahmte Darstellung, habe ich einer Bemerkung A. W. Schlegels (Vorlesungen über dramatische Literatur. 3. Aufl. I. Bd., S. 24) über das Lesedrama Folge geleistet, der sagt: „Ich bezweifle sehr, ob sie (die Lesedramen) auf jemanden, der nie ein Schauspiel gesehen, auch keine Beschreibung davon gehört hätte, einen ebensolchen Eindruck machen würden als auf uns. Wir sind

schon zu geübt, beim Lesen dramatischer Werke uns die Aufführung hinzuzudenken."

Gemeinsam ist beiden Begriffsbestimmungen die Kampfhandlung und der Dialog, während sich beide Kunstgattungen vor allem durch die Zahl der Darstellungsmittel unterscheiden. Denn obwohl der Dialog beiden Künsten gemeinsam ist, spiegelt sich doch auch im Dialog der beiden der Unterschied, der überhaupt Buchdrama und Bühnendrama scheidet. Im Bühnendrama ist das gesprochene Wort ausschließlich Monolog und Dialog; das Buchdrama dagegen besteht zwar zum überwiegenden Teil aus monologischer und dialogischer Sprache, aber daneben hat auch die epische Sprache des Berichterstatters in den Bühnenanweisungen ihre Stelle. Und so offenbart sich auch hier in der Verwendung des Dialoges wieder der Unterschied der beiden Künste, der zu guter Letzt in der Aufführung, in der Gebärde, in der Zahl der Darstellungsmittel liegt und der das Bühnendrama nicht nur zu einer komplizierteren, sondern auch zu einer bedeutend objektiveren Kunstgattung macht.

Josef Schreyvogels dramaturgische Gutachten aus den Jahren 1814 und 1815.

Mitgeteilt von Karl Glossy.

Schon zu Kaiser Josefs Zeiten pflegte der Theaterausschuß schriftliche Gutachten über eingelangte Stücke abzugeben, ein Geschäft, das später die Regisseure des Burgtheaters übernahmen. Solche Gutachten wurden auch von Schreyvogel während seiner ersten Tätigkeitsperiode (1802 bis 1804) verfaßt, deren Niederschrift uns aber nicht erhalten geblieben ist. Unmittelbar nach seiner zweiten Berufung an das Burgtheater (1814) unter der Direktion des Grafen Palffy, der auch das Theater nächst dem Kärntnertor und jenes an der Wien gepachtet hatte, war es eine seiner ersten Obliegenheiten, sich mit den inzwischen eingelaufenen Stücken zu beschäftigen, um hierüber in knappen Sätzen ein Gutachten abzugeben. Diese Aufzeichnungen schließen sich unmittelbar an die seines Vorgängers Josef Sonnleithner*) an, die hie und

*) Sonnleithner, Grillparzers Oheim, überliefert uns einige komische Proben aus den von ihu beurteilten Stücken, u. a. aus einer Oper, in der eine Magd mit drei Schweinen auftritt. Ein ihr begegnender Student singt:

Vier Schweine kommen mir entgegen,
Die wohl sehr köstlich schmecken mögen.
Die drei wählt' ich mir auf's Kraut,
Die vierte eine Nacht zur Braut.

In dem Singspiel „Das Ständchen" fanden sich folgende Verse:

Wer bezahlt mir den Glaser?
Noch leb' ich an jeder Faser.

Und in der Oper „Die gefährliche Wette":

So dick wie eine Sau
Und wie ein Esel grau,
So rot wie unser Fuchs
Und Äuglein wie ein Luchs.

In dem Stück „Die unglückliche Rache" fand sich folgender Gallimathias: „Kennst du den Felsen, der in die Menschen die Saat der Schmerzen streut?"

da durch Zusätze Schreyvogels ergänzt wurden. Betreffen auch nur wenige dieser Gutachten Stücke von literarischem Werte, so beweisen sie immerhin die Schwierigkeiten, die Schreyvogel bei dem Mangel geeigneter dramatischer Schöpfungen zu überwinden hatte, ehe es ihm gelang, ein der ersten deutschen Bühne würdiges Repertoire zu schaffen. In dieser Hinsicht haben Schreyvogels Gutachten nicht nur Bedeutung für die Geschichte des Burgtheaters, sie sind auch ein Beitrag zur Würdigung seines Dramaturgen, der den guten Ruf dieses Kunstinstitutes für lange Zeit gefestigt hat.

I.

Der Rehbock oder Die schuldlosen Schuldbewußten. Nach den von mir gemachten Veränderungen aufgeführt.[1])

Rudolf von Habsburg und König Ottokar von Böhmen. Historisches Schauspiel in sechs Aufzügen von August von Kotzebue. Gelesen im Mai 1815. Weder der Bischof noch die Äbtissin sind wesentlich in die Handlung verflochten. Das Stück kann zur Aufführung brauchbar gemacht werden. Mit meinen Korrekturen Herrn Großmann zum Abschreiben.[2])

Der Schutzgeist. Romantisches Schauspiel in sechs Akten. Von Kotzebue. Mit Veränderung unter dem Titel „Adelheid, Königin von Italien" ausgeschrieben und ausgeteilt.[3])

Arthur. Ein Trauerspiel in fünf Akten nach Johanna Ballie. Das Stück hat einige gute Situationen, aber der Handlung fehlt es an Klarheit und die Sprache ist oft ein leeres Wortgeklingel.[4])

Der Kaufmann von Venedig oder Die seltene Verschreibung. Nach Shakespeare von Franz Grüner. Die

---

[1]) Lustspiel in drei Akten von Kotzebue. Von der Zensur am 1. April 1814 verboten; nach Schreyvogels Einrichtung zugelassen und zum ersten Male am 30. April 1815 im Burgtheater aufgeführt. — Schreyvogels Tagebücher II 87, 93, 103, 411, 418, 419, 421.

[2]) Erste Aufführung im Theater an der Wien 14. August 1815. — Tagebücher II 107, 116, 118, 120, 411, 423. Sonnleithner meinte, das Stück werde die Zensur nicht passieren wegen des Bischofs von Basel und der Äbtissin des Klosters.

[3]) Im Burgtheater erst 3. März 1836 aufgeführt. — Tagebücher II 34, 36, 110, 113, 114, 115, 164, 196, 403, 411, 426.

[4]) Von C. F. Cramer. Aufgeführt im Theater an der Wien zum ersten Male am 1. Juli 1816. — Tagebücher II 189.

Handlung ist nichts weniger als gräßlich und das Original von höchstem Wert; aber diese Bearbeitung ist nicht brauchbar.[5])

Prinz Graf von Northumberland. Trauerspiel aus dem Englischen, gelesen im Juli 1815. Die Anlage des Stückes ist vortrefflich, die gegenwärtige Bearbeitung schwach und kalt. Das Sujet gehört zu denen, die ich wohl selbst bearbeiten möchte.[6])

Wiedervereinigung. Schauspiel in drei Akten von J. H. In der gegenwärtigen, äußerst diffusen Form möchte das Stück schwerlich die zweite Vorstellung aushalten. Die Rolle des Peter ist zum Teil der „Diener zweier Herren“.[7])

Libussa. Große Oper in drei Akten von Bernard. Angenommen und Herrn Umlauf zum Komponieren gegeben.[8])

Die Rache. Trauerspiel in fünf Akten. Eine höchst tadelnswerte Verunstaltung der Klingerschen „Zwillinge“. Schade, daß man durch die gegen meinen Rat beschlossene Aufführung dem Klingerschen Trauerspiel selbst den Weg versperrt, gegeben zu werden, was mit zweckmäßigen Abkürzungen hätte geschehen können.[9])

Der Findling oder Die moderne Kunstapotheose. Lustspiel in zwei Akten von Contessa. Gelesen den 17. Juni 1815. Sonnleithner scheint dieses Stück gar nicht gelesen oder sein

[5]) Sonnleithner meinte, die Handlung sei zu gräßlich, als daß sie das Publikum ertragen könnte. Im Burgtheater nach Schreyvogels Einrichtung zum ersten Male aufgeführt 3. April 1827. — Tagebücher II 309, 311.

[6]) Sonnleithner bemerkte, daß dieses Stück im Burgtheater bereits zu Zeiten Katharina Jaquets aufgeführt wurde, die damals als Elwine Triumphe feierte.

[7]) Sonnleithner hatte das Stück zur Aufführung empfohlen, um den Komiker Hasenhut wieder auf die Bühne zu bringen, wozu sich so selten eine schickliche Gelegenheit finde.

[8]) Sonnleithner, der diese Oper zuerst beurteilte, bemerkte: „Diese Oper, wozu der verstorbene Rösler die Musik schon im Jahre 1808 komponierte, wurde wiederholt vorgeschlagen und jedesmal für unbrauchbar erklärt.“

[9]) Erste Aufführung im Theater an der Wien 22. Juli 1815. — Tagebücher II 115. — Klingers „Zwillinge“, am 11. Jänner 1777 im Burgtheater aufgeführt, aber schon am nächsten Tage von Josef II. verboten, „weil darin gar zu viel gegen das vierte Gebot wäre, das er in Ehren halten müsse“.

Urteil aus dem Gedächtnisse niedergeschrieben zu haben. Es scheint anfangs eine Verführungsgeschichte zu sein, endet aber ehrbar.[10])

Das Doppelband. Schauspiel in vier Akten. Das Stück hat einige theatralische Szenen, im ganzen aber zu wenig Verdienst, um aufgeführt zu werden.[11])

Ferdinand II. (Starkmut und Vertrauen.) Schauspiel in fünf Akten von Caroline Pichler geb. Greiner. Zur Aufführung bestimmt. Bei der k. k. Zensur-Hofstelle. Verboten.[12])

So bezahlt man seine Schulden. Lustspiel in drei Akten nach dem Französischen des Andrieux von Fr. v. Frohberg. Eine possenhafte Erfindung. Zwei junge Leute aus gutem Hause kommen auf den Einfall, einen reichen Onkel und ihre Gläubiger durch einen erdichteten Todesfall zu necken und so den einen von seinen Schulden zu befreien.[13])

Orsina. Trauerspiel in fünf Akten als Folgestück zu „Emilia Galotti". Orsina, mit dem Kanzler Grimaldi vermählt, trägt jahrelang den Plan einer vollständigen Rache in sich herum. Er mißlingt und sie tötet sich selbst. Von Lessings Charakteren ist außer ihr nur der Prinz übrig. Dagegen treten Grimaldi und dessen Tochter und Appianis Bruder auf; letzterer hat den Marinelli im Duell getötet. Es wäre eine Entweihung von Lessings Andenken, dieses gemeine Produkt auf das Theater zu bringen.

Hermann der Cherusker oder Die Herrscherbegierde. Trauerspiel in fünf Akten, nach dem Plane des Grafen Ippolito Pindomonte bearbeitet von M. Span. Schon die politische Tendenz — der Republikanismus — macht dieses Stück unaufführbar.[14])

---

[10]) Karl Wilhelm Salice-Contessa, beliebter Lustspieldichter, geb. Hirschberg 19. August 1777, gest. Berlin 2. Juni 1825. Sonnleithner hielt das Stück für viel zu schlüpfrig.

[11]) Von Johann v. Moretz. — Tagebücher II 32.

[12]) Tagebücher II 83, 90, 92, 114, 121.

[13]) Regine Frohberg kam 1813 von Berlin nach Wien und spielte in der Wiener Gesellschaft eine hervorragende Rolle. Dasselbe Stück, von Thomas Berling bearbeitet, kam im Burgtheater unter dem Titel „Der lebende Todte" am 22. Juni 1816 zur Aufführung und mißfiel.

[14]) Der Verfasser M. Span war ein Lehrer Grillparzers. Sonnleithner, der das Stück ebenfalls beurteilte, schrieb: „Der Dialog

Der Fatalist. Lustspiel in drei Akten von Josef Ludwig Stoll. (Nach dem Französischen.) Ohne dramatisches Interesse und selbst ohne die Art Witz, die der Verfasser sonst verriet. Der Fatalist, ein reisender Schauspieler, wird von einem eitlen, selbstsüchtigen Reisenden für einen großen Herrn gehalten und darnach behandelt, bis sich sein wahrer Standpunkt entdeckt.[15])

Der Abend im Posthause. Lustspiel in fünf Akten von Clauren. Eine geschmack- und geistlose Posse, die das Schicksal des „Brauttanzes" vollkommen rechtfertigt. Dieser Autor wird schwerlich jemals etwas Gutes liefern.[16])

Ludwig und Luise oder Der neunte Thermidor. Trauerspiel in fünf Akten. Wahrscheinlich aus dem Französischen. Das Stück hat gute Szenen, aber die Katastrophe ist verunglückt und die Sprache (Jamben) breit und geistlos. Das Verhältnis Ludwig Oliviers zu Elisen erinnert an Goethes „Natürliche Tochter". Mit veränderter Katastrophe wieder eingereiht.[17])

Clementine von Aubigny. Romantisches Schauspiel von Friedrich Gleich. Klingemann scheint das Vorbild und der Autor classicus dieses kein Talent verratenden Schriftstellers zu sein, der übrigens von dem hiesigen Stümper gleichen Namens zu unterscheiden ist.[18])

---

ist ungemein gedehnt, die Verse sind matt, unrichtig skandiert, größtenteils schlechte Prosa, durchaus schmählich für einen Professor. Auch fand ich an sich den Gedanken höchst unglücklich, aus dem Hermann, auf den die Deutschen noch jetzt stolz sind, ein Gegenstück Napoleons zu machen. Das ist offenbar des Verfassers Absicht."

[15]) Josef Ludwig Stoll, Sohn des berühmten Wiener Arztes. Maximilian Stoll, geb. Wien 1788, gest. daselbst 1815, Herausgeber (mit Leo von Seckendorf) der Zeitschrift „Prometheus".

[16]) Clauren, richtig Karl Heun (1771 bis 1854), Verfasser einer Reihe von längst vergessenen Lustspielen. „Der Brauttanz oder der Schwiegersohn von ungefähr" wurde im Burgtheater nur zweimal, am 14. und 15. März 1815, aufgeführt. — Tagebücher II 96.

[17]) Verfasser: S. v. Hoffmann. Aufgeführt im Burgtheater vom 30. Oktober 1815 bis 8. Februar 1816, siebenmal. — Tagebücher II 127.

[18]) Friedrich Gleich (1782 bis 1842) der Herausgeber der Zeitschrift „Der Eremit". — Josef Alois Gleich (pseud. Dellarosa und H. Walden) 1772 bis 1841, Raimunds Schwiegervater. Verfasser einer Unzahl von Schauerromanen, Possen und Volksdramen. — Am 24. September 1816 erste Aufführung im Burgtheater von F. C. Weidmanns dramatischem Gedicht „Clementine von Aubigny".

Semiramis. Trauerspiel nach Voltaire. Bei näherer Prüfung finde ich die Übersetzung des Originals unwert, und also bis auf weiteres zurückzulegen. Herrn Sannens zum Überarbeiten gegeben, von ihm zurück.[19])

Die unterbrochene Whistpartie oder Der Strohmann. Lustspiel in zwei Akten von Schall. (Im Juni 1815 aufgeführt.) Ein gewisses Geschick in der Anlage und Verteilung seines Stoffes ist dem Verfasser nicht abzustreiten. Aber Erfindung und komische Kraft fehlen ihm.[20])

Das Bekenntnis (Die Beichte), Lustspiel von Kotzebue, wurde neuerdings von der Zensur verworfen.

Das Rendezvous. Lustspiel in drei Akten. (Von Sannens.) Ungefähr der Inhalt und die Charaktere von Cibbers „careless husband" oder Ifflands „Hausfrieden". Das Ganze ist zu schwankend und locker. Am besten gelungen sind die letzten Szenen, worin das Spiel mit dem Halstuch aus „careless husband".[21])

Der Haustyrann. Familiengemälde in fünf Akten nach dem Französischen des Alex Duval, von Castelli. Die Charakteristik und die Führung der Handlung haben viel Verdienst. Das Stück wurde schon vor mehreren Jahren nach Ifflands Übersetzung zur Aufführung bestimmt und ausgeschrieben. Herr Castelli hat es übernommen, das Ganze noch einmal zu bearbeiten.[22])

---

[19]) In einer Übersetzung von Löwen bereits am 15. Oktober 1774 am Burgtheater aufgeführt. Die vom Hofschauspieler Sannens durchgeführte Bearbeitung wurde am 22. Mai 1815 von der Zensur genehmigt.

[20]) Karl Schall (1780 bis 1833), Lustspieldichter, Gründer der „Neuen Breslauer Zeitung", einige Zeit auch Mitdirektor des Breslauer Theaters. — Das Stück wurde im Burgt eater zum ersten Male am 20. Juni 1815 aufgeführt und blieb bis 12. Oktober 1844 im Repertoire. — Tagebücher II 108.

[21]) Zum erstenmal im Burgtheater am 22. November 1815. Cibbers: „The careless husband" in einer Bearbeitung von J. Ch. Book zum ersten Male am 13. Juni 1778, in einer Übersetzung und Bearbeitung von J. F. Schink unter dem Titel „Die Beschämten" zum ersten Male am 23. Mai 1789 aufgeführt. Über „The careless husband" Schreyvogels Tagebücher II 16. Ifflands „Hausfriede", Schauspiel in fünf Akten. Zum ersten Male am 26. Jänner 1797.

[22]) Nach Duvals „Le tyran domestique ou L'intérieur d'une famille", bearbeitet von Castelli, in drei Akten. Zum ersten Male aufgeführt 12. Juni 1819. — Tagebücher II 109.

Andolin von Grauenfels. Gemälde aus dem Dreißigjährigen Krieg in fünf Akten. (Zensuriert für das Theater an der Wien im Jahre 1808.) Das Stück ist von Schildbach, eine Fabriksarbeit von gewöhnlichem Schlage, die kaum als Neuigkeit hätte passieren können. Dergleichen erscheinen alle Jahre wieder mit einigen neuen Floskeln und Beziehungen auf die Zeitgeschichte aufgestutzt.

Turandot. Tragikomisches Märchen von Schiller, umgearbeitet für das Theater an der Wien von A. J. von Guttenberg. Von Guttenbergs Umarbeitung ist sehr wenig in dem vorliegenden Exemplar zu verspüren.[23])

Egmont, Prinz von Gaure. Trauerspiel in fünf Akten, frei nach Goethe bearbeitet. Nicht die weimarsche Bearbeitung. Die ersten Akte sind bis auf mehrere Volksszenen größtenteils geblieben. Die Katastrophe hat eine sehr abgeschmackte Veränderung erhalten. Die Exekution auf öffentlichem Platze geht vor sich. Erst will Buik (Soldat) seinen Feldherrn töten, um ihn der Hand des Henkers zu entziehen; dann erscheint vollends Klärchen, vom Gift schon schwach, wird von Ferdinand in Egmonts Arme geführt und — ersticht ihn.

Rodrigo. Schauspiel in vier Akten (nach Le Cid von Corneille) frei bearbeitet. Corneilles Cid ist in dieser Umstaltung kaum mehr zu erkennen. Don Sancho, der dort nur eine Nebenfigur ist, nimmt hier unter dem Namen Don Rafael einen Hauptanteil an der Handlung. Don Gomez bleibt nicht im Zweikampfe; auch die Ohrfeige ist in einen Schlag mit dem Schwert verwandelt. Die stärksten Szenen des Originals sind weggelassen oder sehr geschwächt. Da der Cid von M. Collin bearbeitet und gedruckt ist, so ist diese Arbeit ganz überflüssig.[24])

Der gewissenhafte Liebhaber. Lustspiel in

[23]) Schillers „Turandot" nach Carlo Gozzis „La donna serpente" wurde im Burgtheater zum ersten Male erst 11. November 1851 aufgeführt.

[24]) Eine Umarbeitung des „Cid" von J. B. Pelzel unter dem Titel „Hedwigis von Westenwang oder die Belagerung von Wien" wurde zum ersten Male am 9. September 1780, eine freie Bearbeitung von F. A. Klingemann unter dem Titel „Rodrigo und Chimene" zum ersten Male am 28. August 1813, und eine freie Übersetzung von Matth. v Collin am 3. Oktober 1822 zum ersten Male im Burgtheater aufgeführt.

fünf Akten nach dem Englischen des Richard Steele. Steeles „the conscious lovers", die, wie bekannt, auf die Andria des Terenz gegründet sind. Das Original hat viel Verdienst und könnte auch für unsere Zeit anziehend genug gemacht werden. Diese Bearbeitung ist nicht brauchbar, die Sprache nachlässig, der Dialog leblos und schleppend.

Der zerbrochene Krug. Lustspiel in einem Akt. Das ganze Stück beinahe besteht aus einem Verhör über den zerbrochenen Krug, von dem es sich am Ende zeigt, daß er vom Richter selbst zerbrochen wurde, als er in das Schlafzimmer eines Bauernmädchens steigen wollte. Durchaus elend.[25])

Die Gefahren der Verführung. Schauspiel in vier Akten, frei nach dem Französischen bearbeitet von Schröder. Eine abscheuliche, gemeine Verführungsgeschichte, Diebstahl, versuchter Mord etc. Charaktere, Situationen und Sprache sind gleich alltäglich, ja widrig, und es ist nicht zu begreifen, wie Schröder diesen Stoff wählen, ihn so bearbeiten und sich zu einer solchen Arbeit bekennen konnte.[26])

Armut und Stolz. Lustspiel in fünf Akten frei nach dem Englischen von F. X. Huber. Mit der Zensurbewilligung vom Jahre 1808. Dasselbe Stück, das unter dem Titel „Der arme Edelmann" vorkommt. Die Bearbeitung ist etwas breit in F. X. Hubers Manier. Warum nennen doch diese Herren nie ihren Autor?[27])

Das Vaterherz. Schauspiel in fünf Akten von Freiherrn von Bilderbeck. Die Handlung hat eine allzu romanhafte Verwicklung, aber einzelne Szenen und die Sprache überhaupt zeugen von Bildung und Theaterkenntnis.

Heinrich der Finkler oder Die Waldburg. Schauspiel in einem Akt nach altdeutscher Volkssage von August Klingemann. Ein wildes Phantasiestück, doch nicht ohne dra-

---

[25]) Kleists Lustspiel wurde im Burgtheater zum ersten Male am 2. März 1850 aufgeführt.

[26]) Eine Bearbeitung von Lillos: „The London merchant", und zwar nach Merciers französischer Bearbeitung, „Jeuneval ou Le Barneveldt français" unter obigem Titel bereits 1781 im Burgtheater aufgeführt.

[27]) Franz X. Huber, vielgelesener Tagesschriftsteller in der josefinischen und nachjosefinischen Ära, Verfasser einiger Lustspiele, die am Burgtheater aufgeführt wurden, darunter „Julchen" (1. September 1793), „Die unvermutete Entdeckung" (26. Jänner 1795).

matische Kraft. Die Zensur hat die Aufführung verboten, und mit Recht. Solchen wüsten Aberglauben soll die Bühne nicht verbreiten helfen.

Blinde Liebe. Original-Lustspiel in vier Akten von Georg Meister. (Aus der Bibliothek des Leopoldstädter Theaters.) Man hat dieses Stück wegen einer Rolle für Hasenhut zur Aufführung vorgeschlagen. Diese Rolle ist sehr episodisch, das Stück selbst aber gemein in jeder Rücksicht. Eine doppelte Diebsgeschichte zum Grunde, und unter der blinden Liebe wird bald die Geschlechtsliebe, bald die Umgangsfreundschaft, bald (und hauptsächlich) die Affenliebe der Eltern für ihre Kinder verstanden.[28])

Das kurze und schwache Gedächtnis. Ein Lustspiel in fünf Akten von Johann Weber. Das Stück scheint noch aus der Zeit des Hanswurst zu sein, nach der Sprache und den Späßen zu urteilen; auch ist es wohl nur aus einer alten, gedruckten Komödien-Sammlung abgeschrieben.

Andromache. Tragödie in einem Akt von Chr. Kuffner. Nach Euripides und Racine war es nicht leicht, ein so kaltes Werk zu ersinnen, als diese Andromache ist. Selbst Madame Schröder würde hier ihre Kunst verschwenden.[29])

Die Diät oder Mit Wölfen muß man heulen. Lustspiel in einem Akt, aus dem Französischen übersetzt. Die Idee ist nicht übel für eine Novelle, auf dem Theater aber möchte sie mit Recht anstößig und widrig erscheinen. Ein Quacksalber bringt einen reichen Mann durch eine verkehrte Diät so weit, daß er sich für tot hält und nicht mehr essen will. Die Bedienten machen ihn dagegen glauben, daß auch sie gestorben seien und daß man in der anderen Welt ißt, trinkt und schläft wie in dieser, wodurch der Kranke gestärkt und von seiner Einbildung geheilt wird. Die Übersetzung ist schlecht.

Aurelia, Gräfin von Treuenfels. Trauerspiel in fünf Akten von Karl Heidler. Auch zwei feindliche Fürstenbrüder. „Julius von Tarent", „Die Zwillinge" und „Die Räuber" scheinen Anteil an diesem Produkt zu haben, dessen Katastrophe ganz die der beiden ersten Stücke ist; denn der Fürst tötet mit ruhiger Überlegung den bösen Sohn (Fer-

[28]) Im Leopoldstädter Theater zum ersten Male 18. Juni 1802.

[29]) Christoph Kuffner (1780 bis 1846). Seine erzählenden Schriften, dramatische und lyrische Dichtungen, XX (1843 bis 1847). K. übersetzte auch die sämtlichen Lustspiele des Plautus.

dinand), der gute Bruder (Emil) bleibt am Leben, aber die Geliebte wird ermordet. Die Sprache ist oft sinnlos, z. B.: Schuldlos ist das Leben, der Mensch allein ist schuld an seiner Schuld.[30])

Die Trennung. Ein Schauspiel nach Engel in fünf Akten. Engels „Lorenz Stark" in einer anderen Bearbeitung. Da die „Deutsche Familie" auf dem Repertoire und gern gesehen wird, so kann von dieser Arbeit kein Gebrauch gemacht werden.[31])

Artaxerxes. Trauerspiel in fünf Akten. Aus dem Französischen des Delrieu. Die Übersetzung (in Jamben) ist von Sonnleithner in seiner eigenen Handschrift. Das Stück ist nicht ohne Verdienst und könnte, wenn die Bearbeitung etwas besser wäre, wohl gegeben werden. Xerxes, der während der Handlung ermordet wird, erscheint nicht auf dem Theater. Derselbe Anschlag gegen Artaxerxes wird vereitelt. Der Inhalt ist aus dem Justinus und auch von Metastasio bearbeitet.

Die Römer in Syrien. Schauspiel in fünf Akten. (In Jamben.) Ich erinnere mich, dieses Schauspiel schon bei meiner ersten Anstellung beim Theater gelesen zu haben. Der Inhalt ist aus Hadrians Leben genommen und einerlei mit Metastasios Hadrian in Syrien. Die deutsche Bearbeitung scheint ein erster jugendlicher Versuch zu sein, wenn ich nicht irre, von Professor Schneller.[32])

Stella. Trauerspiel in fünf Aufzügen. Goethes „Stella" mit der tragischen Katastrophe, wie es in Weimar gegeben wird. Stellas und Fernandes Tod sind nicht genug vorbereitet, die Veränderung überhaupt zu flüchtig gemacht, und daß die Geschichte des Grafen von Gleichen beibehalten ist,

---

[30]) Julius von Tarent, Trauerspiel in fünf Akten von Leisewitz. Im Burgtheater zum ersten Male 19. November 1785.

[31]) J. J. Engels „Herr Lorenz Stark" bearbeitete F. L. Schmidt für die Schaubühne unter dem Titel „Die deutsche Familie". Im Burgtheater zum ersten Male am 3. Oktober 1803. Schmidt war von 1815 bis 1841 Direktor des Theaters in Hamburg. Unter seiner Direktion betrat Ferdinand Raimund wiederholt die Hamburger Bühne.

[32]) Julius Schneller, geb. Straßburg 1777, gest. Freiburg 1833, Historiker; Verfasser der „Staatengeschichte des Kaisertums Österreich".

schadet der tragischen Wendung, sowie die letztere ihre Wirkung zerstört.[33])

Der Ball oder Der ist mein Arzt. Lustspiel in vier Akten. Scheint ehemals zum Repertoire des Leopoldstädter Theaters gehört zu haben und ist eines der vielen veralteten Familiengemälde, die sonst auf den Wiener Bühnen einheimisch waren. Ein wenig derber Spaß mit viel trivialer Sitten- und Klugheitslehre vermischt.[34])

Die Brüder Ewald und Meyer oder Adels- und Bürgerspiegel. Schauspiel in fünf Akten. (Pendant zu Babos „Bürgerglück".) Das Stück ist gut geschrieben, aber vermutlich schon gedruckt und wegen der starken Ausfälle gegen die höheren Stände schwerlich zu geben. Auch sind wohl diese Verhältnisse von unähnlichen Brüdern (in Beziehung auf Stand und Denkungsart) etwas häufig auf dem Theater.[35])

Der Schatz. Lustspiel in einem Akt von Lessing. (Für das königlich württembergische Theater neu bearbeitet.) Worin diese sogenannte Bearbeitung besteht, habe ich ohne Vergleichung nicht wohl merken können. Das Stück selbst macht den Übergang zu Lessings besserer Manier, hat aber noch zu viel Spitzfindigkeit im Dialog, um auf dem Theater nach dem jetzigen Geschmacke gefallen zu können.

Das Miniatur-Gemälde. Lustspiel in einem Akt nach dem Französischen des Duval von A. J. Guttenberg. Der Titel des Originals ist „Trente et quarante". Nach einer Anmerkung des Übersetzers scheint es im Französischen eine Operette zu sein. Das Stück ist allerliebst und muß in jeder Gestalt gefallen. Die vorliegende Übersetzung ist freilich nur mittelmäßig. Im Leopoldstädter Theater wurde es im Jahre 1804 unter demselben Titel von Gleich gegeben.[36])

Konradin oder Der Untergang der Hohenstaufen. Trauerspiel in fünf Akten von Odeleben. Der Verfasser kann Klingers Konradin nicht gekannt haben. Das Stück ist in Versen, aber in sehr prosaischem Geiste geschrieben. Im

[33]) Am 17. Jänner 1816 schrieb Schreyvogel an Vulpius, er habe „Stella" neuerlich wieder zur Aufführung vorgeschlagen.

[34]) Wurde im Leopoldstädter Theater nicht aufgeführt.

[35]) „Bürgerglück", Lustspiel in drei Akten von J. M. Babo. Zum ersten Male im Burgtheater am 20. Juni 1791.

[36]) Im Leopoldstädter Theater zum ersten Male am 27. September 1804.

ganzen ist der Verfasser der Geschichte ziemlich treu geblieben. Konradin hat hier auch eine Geliebte (Bertha, die Tochter eines Grafen Hohenberg), welche vor Schmerz stirbt, während die Hinrichtung außer der Szene vorgeht.

Mathilde. Eine tragische Oper in drei Akten nach dem Roman gleichen Namens der Madame Cottin bearbeitet. (Von Frau von Pichler?) Diese gut geschriebene Oper sollte von Beethoven in Musik gesetzt werden. Sie enthält die Liebe Mathildens (Richards Löwenherz Schwester) und Malekadhels und den Tod des letzteren. Der Schluß ist weniger geglückt als das übrige. In Ermanglung Beethovens könnte Herr Weigel die Oper komponieren.

Frauenraub oder Maaß für Maaß. Romantisches Schauspiel in vier Akten frei nach dem Englischen des Whetstone Promos and Cassandra. Die Grundlage ist measure for measure, doch hat der Engländer ein wahres Ritterstück daraus gemacht. Nach einer Anmerkung des Titelblattes sind zur deutschen Übersetzung von Ehrenfeld auch Chöre und Märsche von Conradin Kreutzer komponiert. Die Abweichungen von Shakespeare sind übrigens sehr beträchtlich; seltsam und nicht zu loben ist die Episode von dem trunkenen Arzt. Im Grunde hat schon Whestone das einfach schöne Werk des Shakespeare verunstaltet. Der deutsche Bearbeiter vielleicht noch mehr. Aus Achtung für Shakespeare muß man diese Arbeit verwerfen.

Die Brüder. Lustspiel in drei Akten nach dem Französischen des Collin d'Harleville frei bearbeitet. Die Brüder des Terenz in einer anderen Gestalt. Die Verwicklung ist sehr einfach und nicht ohne Freiheit. Doch liegt ungleich mehr in dem Stoff als Collin d'Harleville daraus gemacht hat. Die Übersetzung ist steif und hin und wieder undeutsch. In einer anderen Bearbeitung unter dem Titel „Die zanksüchtigen Brüder" gegeben.[37])

Der Herr im Hause. Lustspiel in fünf Akten nach dem Englischen des Colmann frei bearbeitet. Ein gutes Intrigenstück im mittleren Stil des englischen Theaters. Die Übersetzung ist veraltet und in dieser Gestalt nicht wohl zu

---

[37]) Castellis Bearbeitung unter dem Titel „Die zanksüchtigen Brüder" wurde im Burgtheater zum ersten Male am 17. Februar 1810 aufgeführt.

brauchen. Das Original des Colmann ist „The jealous wife", wovon eine bessere Übersetzung von Bode gedruckt ist.[38])

Maria Stuart. Trauerspiel in fünf Akten nach Schiller. Das Prager Soufflierbuch. Die Verse sind sehr ungeschickt in Prosa geschrieben.[39])

Vitellia. Tragödie in fünf Akten von Professor Schneller. Im Jahre 1804 aufgeführt, ohne besonderen Erfolg. Ich erinnere mich, dies in meiner ersten Amtsführung vorausgesagt zu haben.[40])

Die Organe der Treue. Original-Lustspiel in einem Akt. Eine Wiederholung der Organe des Gehirns, was die Satire über die Schädellehre betrifft. Hier wird in allem Ernst darnach geforscht, wer das größte Organ der Treue hat. Das Stück scheint von einem Frauenzimmer zu sein; es erinnert oft an die Küche und den alltäglichen Schnickschnack der Weiber.[41])

Wiedervergeltung. Schauspiel in fünf Akten nach dem Französischen von Vogel. Schon im September 1802 am Hoftheater aufgeführt und seither gedruckt. Eigentlich nach Federici. Im Theater an der Wien wurde es unter dem Titel „Der Richter seines eigenen Gewissens" auch 1802 gegeben.[42])

Herzensproben. Schauspiel in drei Akten nach dem Französischen des Bouilly. Dieses etwas langweilige Stück kam schon 1802 in Vorschlag, und die Übersetzung, die sehr schleppend ist, wurde deshalb schon damals von mir beinahe ganz überarbeitet, wie das Manuskript zeigt.

Die Spinnerin am Kreuz. Ein romantisches Schauspiel in fünf Aufzügen von Stabl. Marie von Babenberg, Friedrichs des Streitbaren Tochter, ist die Heldin des Stückes, das ein Gemälde der österreichischen Unruhen jener

[38]) Die älteste Bearbeitung dieses Lustspieles rührt von Josef Karl Huber her (1753), sie wurde von Ch. G. Stephanie überarbeitet. Bodes Bearbeitung wurde im Burgtheater am 3. Dezember 1776, jene von Kotzebue „Die eifersüchtige Frau" am 5. November 1819 zum ersten Male aufgeführt.

[39]) Erste Aufführung im Burgtheater am 29. Dezember 1814.

[40]) 1804 vom 31. Jänner bis 8. Februar viermal im Burgtheater.

[41]) Kotzebues „Die Organe des Gehirns" im Burgtheater zum ersten Male aufgeführt am 30. Oktober 1805.

[42]) Im Burgtheater zum ersten Male am 4. September 1802.

Zeit sein soll. Sie übt Buße für ihr Volk als Spinnerin am Kreuz. Conrad von Freisinger (Tempelherr), ehemals ihr Liebhaber, nun aus Edelmut ihr entsagend, macht die gemeine Maschinerie der Handlung und vermählt Marien endlich mit Markgraf Hermann von Baden. Die Künringer machen die Schattenseite des Gemäldes, dem es durchaus an Zusammenhang und Haltung fehlt.[43])

Zaire. Trauerspiel in fünf Akten. Nach Voltaire von Grafen Benzel=Sternau. Die Übersetzung ist getreu, aber die Sprache hart und oft kaum zu deklamieren. Wenn dieses Stück gegeben werden sollte, müßte es daher beinahe ganz überarbeitet werden. Da seither der neunte Thermidor, worin die Sprache nicht weniger hart und die Verse noch viel schlechter sind, aufgeführt wurde, so könnten sich die Schauspieler auch an diese Verse wagen.[44])

Rodogune. Trauerspiel nach Corneille. Von Bode. (Berlin 1803, bei Braun.) Zur Aufführung bestimmt. Besetzung: Cleopatra: Mad. Schröder — Seleucus: Heurteur — Antiochus: Korn — Rodogune: Mad. Löwe — Timagenes: Reil — Laonios: Delle Lefevre — Orontes: Klingmann oder Schwarz. Aufgeführt 19. September.[45])

Der Unglücksvogel. Lustspiel in vier Akten von Ferdinand Eberl. Dies Stück wurde 1797 im Leopoldstädter

---

[43]) Schon 1802 wurde im Theater in der Leopoldstadt ein romantisch komisches Volksmärchen „Das Spinnerkreuz am Wienerberg" aufgeführt. Die Musik hiezu von Franz Teyber. — Sonnleithner bemerkte: „Das Stück schon vor vier Jahren verworfen. Die historische Veranlassung erdichtet, hölzerne Sprache." Sonnleithner lag noch ein zweites, denselben Stoff behandelndes Stück vor: „Hulda von Rauhenstein oder Österreichische Liebe und Edelmut." „Die Entstehung der Säule am Wienerberg", gewöhnlich zur „Spinnerin am Kreuz" soll diesem Stücke ein Interesse geben. Ein Dichter für das Leopoldstädter Theater ist ihm zuvorgekommen. Gegenwärtiges ist ein sehr abgeschmacktes Stück Arbeit. Der Schauplatz ist bald im Helenental bei Baden, bald in St. Jean d'Arc, bald zu Gainfahrn oder Merkenstein, bald in Syrien.

[44]) Benzel=Sternaus „Zaire" kam im Burgtheater nicht zur Aufführung. Dagegen wurde Voltaires Dichtung in zwei verschiedenen Übersetzungen auf dieser Bühne dargestellt: 1765 in jener des J. J. Schwaben, und 1777 in Jamben übersetzt von Eschenburg.

[45]) Richtiger Titel der Bodeschen Übersetzung: „Rodogune, Prinzessin der Parther." Erste Aufführung am 19. Februar 1783. Letzte Darstellung am 18. November 1815. Schreyvogel an den Dichter Schall, 27. September 1815: „Dieses Trauerspiel gehört zu den gelungensten Darstellungen auf unserer Bühne."

Theater aufgeführt. So ganz crud, wie dies nach einer alten, besseren Grundlage übel zusammengeflickte Stück hier ist, möchte es doch auf dem Theater an der Wien schwerlich zu wagen sein. Der sehr verwirrte dreifache Liebeshandel erdrückt die lustigen Abenteuer des Hauptcharakters. Vielleicht wäre es der Mühe wert, das Stück von Gewey oder Veit umarbeiten zu lassen.[46])

Faust. Trauerspiel in fünf Akten von A. Klingemann. Die Zensur hat bis jetzt die Aufführung nicht zugegeben. In der Tat ist in dem großen Aberglauben der Verschwörungsgeschichte viel Anstößiges. Da indes die theatralische Wirkung groß sein müßte, so habe ich das Stück noch zu einer sorgfältigen Umarbeitung bestimmt.[47])

Heinrich der Löwe. Historische Tragödie von A. Klingemann. Schade, daß der fünfte Akt nicht theatralisch schließt, sonst könnte dies ein gutes Ritterstück für das Theater an der Wien geben. Ich habe indessen die ersten vier Akte von den zensurwidrigen Stellen und manchen Längen gereinigt und denke, die Katastrophe anders einzurichten. Die jetzige kann des vaterländischen Interesses wegen nur in Braunschweig einige Wirkung tun.[48])

Der Mohrenkönig oder Grausamkeit sprengt Sklavenketten. Schauspiel in fünf Akten von Kratter. Dieses Stück, welches einen Negeraufstand in einem der Antillen zum Gegenstande hat, würde auf dem Theater an der Wien gewiß Glück machen. Nachdem der Sklavenhandel allgemein abgeschafft ist, scheint auch keine politische Rücksicht der Aufführung entgegenzustehen. Der letzte Akt, der ohnehin der schlechteste ist, müßte gestrichen werden und manche Stellen in den übrigen. (Herrn Sannens zum Umarbeiten gegeben.)[49])

---

[46]) Im Leopoldstädter Theater zum ersten Male am 22. Juni 1797, zuletzt am 28. August 1805.

[47]) Erste Aufführung dieser Umarbeitung im Theater an der Wien, 14. März 1816. Der Zensor bemerkte damals: „Nun ist es ein bloßes Schaustück geworden, in welchem der Gang der Handlung schwach motiviert, daher auch ganz unanstößig ist." Schreyvogel bezeichnete es als ein wildes Produkt.

[48]) Wurde von der Zensur verboten. Ein Trauerspiel desselben Titels von Franz Nissel wurde im Burgtheater am 26. Februar 1858 zum ersten Male aufgeführt.

[49]) Franz Kratter (1785 bis 1830), vgl. Grillparzers Jhb.

Der 24. Februar. Tragödie von Zacharias Werner. So viel Verdienst diese Tragödie in poetischer Hinsicht hat, so hat doch der düstere Aberglaube, der durch das Ganze geht, auch viel Widriges, und selbst wenn die Zensur die Aufführung gestattet, bleibt es bedenklich, eine so gräßliche Handlung auf die Bühne zu bringen. In Berlin und Braunschweig machte die Vorstellung aus dieser Ursache keinen guten Eindruck.[50])

Der General. Komische Oper in drei Akten nach dem Französischen von Castelli. Musik von Bochsa. Die Intrige ist artig und gut geführt, nur für die Einfachheit der Handlung in drei Akten etwas zu lang. Die Übersetzung verdient alles Lob.[51])

Die Theatersucht. Lustspiel in drei Akten von Karl Schall. Der Titel zeigt den Inhalt. Das Stück hat manches Komische in Charakteristik und Anlage. Für das Hoftheater ist die Behandlung zu burlesk. Aber abgekürzt und womöglich gut besetzt, könnte es im Theater an der Wien gefallen. Die Hauptschwierigkeit macht die Besetzung der Madame Kothurno, wofür jetzt die Schauspielerin fehlt. — Da die Hofschauspieler sich für das Stück erklärt haben, so ist es gut zu besetzen und kann gefallen.[52])

Rosamunde. Trauerspiel in fünf Akten von Theodor Körner. Wenn die Zensur die Doppelheirat des Helden (Heinrichs des Zweiten von England) nicht anstößig findet, so sollte dieses Stück, das schöne Situationen hat, gegeben werden. Für Heinrich fehlt leider am Hoftheater der rechte Schauspieler. Rosamunde sollte, um die ganze Wirkung zu tun, von Madame Schröder gespielt werden; dann aber kann die Königin nur unvollkommen gespielt werden. Ich habe das Stück gekürzt und für die Zensur geändert.[53])

Das Original oder Die Freundlichkeit im Alter. Lustspiel in zwei Akten von Berling, Mitglied des Breslauer Theaters. Ein junger Graf, der eine sonst geliebte Braut hat, verliebt sich in ein Porträt, das er findet. Am Ende

[50]) Tagebücher II 88.

[51]) Erste Aufführung im Kärntnertor-Theater 16. September 1815.

[52]) Im Burgtheater zum ersten Male am 23. September 1815.

[53]) Erste Aufführung im Theater an der Wien am 3. November 1816, von Schreyvogel gekürzt und für die Zensur geändert, nachdem es vorher verboten worden war.

zeigt sich, daß es das Porträt seiner Großmutter in jungen Jahren war. Diese nicht üble Idee ist jedoch nicht gut ausgeführt, obwohl einzelne Szenen ziemlich geraten sind. Der Verfasser verdient Aufmunterung, denn er verrät Bildung und Beobachtungsgeist. Nur weiß er keine Handlung zu führen, welches auch bei dem folgenden kleinen Stück sich zeigt.[54])

Die Probe der Verschwiegenheit. Lustspiel in einem Akt von Berling (in Alexandrinern). Hortensia, eine junge Witwe, wird von einem Hr. v. Lind geliebt, scheint aber mehr Gefallen an einen Windbeutel v. Baron (Blank) zu finden, dem sie etwas schnell ihr Porträt mit dem schriftlichen Geständnis ihrer Zuneigung gibt. Den Mißbrauch, den der Geck von diesem Geständnis macht, und die bescheidene Liebe seines Nebenbuhlers machen endlich, daß sich Hortensia für den letzteren erklärt. Es fehlt in diesem nach französischen Schnitt gemachten Lustspiele auch nicht an einem Valet und einer Soubrette, die den Knoten schürzen und lösen helfen.

Sühnung. Ein Drama in freien Versen und einem Akt von Jean Pierre. Das Stück spielt während des Revolutionskrieges, in der Nähe der Vogesen auf Brands Freihofe. Die Szene schon, wie die Form und Versart, deutet auf eine Nachahmung des 24. und 29. Februars, noch mehr die Charaktere und Gesinnungen, die aber viel Inkonsequentes haben. Brands Tochter wird von einem Soldaten, den er schwer verwundet aus dem Schlachtfelde auflas, geschwängert und verlassen. Die Familie muß, um der Schande zu entgehen, auswandern. Der Vater kocht Rache, den Verführer quält die Reue, nach zehn Jahren kommen sie wieder zusammen, und nach einigen Schreckensszenen folgt die Versöhnung.

Die Kurs-Spekulanten. Lustspiel in drei Akten von A. Bäuerle. Zwei Kaufmannsfamilien sind einander entgegengestellt, der Chef der einen ist ein habsüchtiger Schurke, der der anderen ein ehrlicher, aber schwacher Mensch. Dieser wird durch jenen und den Kurs gestürzt.

---

[54]) Thomas Berling, geb. Malmoe, 10. November 1773, gest. Wien 1826, zuerst Schauspieler in Dresden, später Souffleur im Burgtheater bis 1819, dann Mitarbeiter der Theaterzeitung und der Wiener Zeitschrift.

Ein Zweiter, van der Hoeft, der als Kommis im Hause des ersten sich aufhält, und ein rechtschaffener Jude, rettet den Verunglückten, der hartherzige Gegner wird durch das Sinken des Kurses und die Entdeckung seiner schlechten Streiche gedemütigt. Einige Nebenpersonen aus dem gemeinen Volk und allerlei platte Späße sollen das Ding lustig machen.

Der Kopfnicker. Ein dramatisches Zeitgemälde in vier Aufzügen. Dies wunderliche Stück hat durchaus keinen Plan, und scheint aus Fragmenten ohne alle Überlegung zusammengesetzt. Anfangs glaubte man, es sei auf eine Verspottung der modischen Torheiten und Gebrechen der Medizin und Justiz abgesehen, dann kommen drei verschiedene Heiratsintrigen mit demselben Mädchen zum Vorschein. Eine Kranke wird erst lächerlich gemacht, und stirbt dann auf dem Theater; wobei das Kopfnicken, zur Bestätigung eines unvollendeten Testamentes, vorkommt. Dann ist eine gemeine Hure (zugleich Diebin) und ähnliche Personagen zu sehen. Das Ganze höchst ungereimt.

Moina. Ein Trauerspiel von Fr. R. Hermann (in zwei Akten). Anklänge von Ossian und schottischen Balladen. Moina, die Tochter Ullins, schwört zugleich mit den Druiden ihren erschlagenen Vater zu retten. Der unbekannte Mörder ist Lamor, der Sohn Rynos, des Oberdruiden. Lamor kommt zurück und will mit Moina entfliehen, obwohl Ullins Geist erscheint und um Rache ruft. Ryno, von Curill, einem andern Liebhaber der Moina aufgereizt, hält die Flüchtlinge zurück, erkennt seinen Sohn und tötet ihn, man weiß nicht recht warum, denn es war ein offener Kriegeskampf, und Ullin reizte den Lamor, der ihn nicht kannte, Moina stirbt ohne Verwundung. — Chöre und lyrische Stellen machen das Ganze noch dunkler und verworrener.

Die blühende und verblühte Jungfer. Lustspiel in zwei Teilen von Julius v. Voß. Die Grundlage (aus Rabener genommen) ist sehr glücklich, und auch mit dramatischer Lebhaftigkeit ausgeführt. Der dritte Akt des ersten Stückes ist etwas verwirrt und könnte leicht dem Ganzen schaden. Dagegen ist der zweite Teil durchaus gelungen. Die Besetzung der vielen Nebenrollen wird bei dem beschränkten Personal Schwierigkeiten haben. Zur Jungfrau selbst paßt Mad. Koberwein sehr gut; aber für die Rolle des Fink-

chen fehlt die rechte Schauspielerin. Für das Theater an der Wien bestimmt.[55])

Die Freiwerber. Ein Lustspiel in drei Akten von Fr. St. Hermann. Sitten und Charaktere sind albern und verraten den beschränkten Schulmann. Die Sprache ist hin und wieder nicht übel, aber im ganzen geschmacklos und pedantisch, wie die ganze Behandlung. Der Verfasser, ein schlesischer Gutsbesitzer, zeigte übrigens allen guten Willen, zu ändern und besser zu machen. Allein es fehlt ihm an Welt- und Theaterkenntnis, und da ist nicht zu helfen.

Klara von Montalban. Schauspiel in fünf Aufzügen nach dem Roman der Fr. v. Genlis von Elise Bürger. Das Stück ist schlecht und voll grober Unwahrscheinlichkeiten. Mit Abänderungen könnte es demungeachtet auf dem Theater an der Wien versucht werden. Mad. Schröder als Klara würde große Wirkung tun, in Ermanglung ihrer Mad. Löwe. Montalban ist eine gute Rolle für Küstner.[56])

Die Mitschuldigen. Lustspiel in drei Aufzügen von Goethe. Da dieses treffliche Lustspiel überall gegeben wird, so sollte es, mit einigen Veränderungen, auch die hiesige Zensur passieren können.[57])

Junius Brutus, als Richter seiner Söhne. „Ein historisches Schauspiel in vier Aufzügen. Ein elendes Machwerk, das nicht durchgelesen zu werden verdient.“ — Das ist Hr. Sannens Urteil. Ich habe das Stück jedoch gelesen. Es scheint der erste Versuch eines jungen Menschen zu sein, dessen Einbildungskraft von der erhabenen Handlung des Brutus ergriffen war. Die Sprache ist schwülstig, öfters undeutsch und sehr hart; auch die Ökonomie des Trauerspiels verrät den Mangel an Urteil und Übung. — Die Geschichte ist in mehreren Sprachen von Meistern bearbeitet worden, darunter bekanntlich von Voltaire. Der Verfasser hätte besser getan, sich in einer Übersetzung zu versuchen.

---

[55]) Von Schreyvogel für das Theater an der Wien eingerichtet. Am 30. September 1815 schrieb er an Voß, er habe sich an dem glücklichen Witz und Humor dieses echt komischen Produktes ergötzt.

[56]) Erste Aufführung im Theater an der Wien 12. November 1815.

[57]) Kotzebue hatte dieses Lustspiel unter seiner Direktion auf das Repertoire des Burgtheaters gesetzt. Am 30. Jänner 1799 angekündigt, ließ der nach Kotzebues Rücktritt neu gebildete Schauspielerausschuß die Zettel entfernen. Schreyvogels Versuch einer Aufführung im Burgtheater scheiterte an dem Widerstand der Zensur.

König Yngurd. Trauerspiel in fünf Akten von Adolf Müllner. Über die mir nötig scheinenden Veränderungen, sowohl in Ansehung der Zensur, als der theatralischen Wirkung habe ich unterm 4. und 6. Oktober an den Verfasser geschrieben. Meine Besetzung wäre folgende: Yngurd Heurteur, Alf Korn, Brunhilde Mad. Schröder, Asla Dlle Adamberger, Joma Mad. Weissenthurn, Oskar Mad. Löwe.[58])

Die Martinsgänse. Lustspiel in einem Akt von Gust. Hagemann. — Ein bekanntes artiges Stück, worin Mad. Löwe längst aufzutreten wünschte. Für das Theater an der Wien und das Kärntnertortheater bestimmt. — Aufgeführt, aber durch die schlechte Besetzung verdorben.

Der Siegelring. Romantisches Schauspiel in fünf Akten (von H. Kruse). Die Verwicklungen des Hasses und der unrechtmäßigen Liebe zwischen zwei rivalisierenden Geschlechtern werden hier, zum Teil nicht ohne Kraft und Zartheit geschildert. Der Verfasser ist übrigens stark gegen die Mystik und vieles ist allzu nebelhaft gehalten. Für einen Dänen ist die Sprache im ganzen zu loben, doch finden sich manche Stellen und Undeutlichkeiten. Der Verfasser hat die Zensur selbst besorgt.

Die Ehescheidung aus Liebe. Hist. Schauspiel in fünf Aufzügen (von Prof. Kruse). Verwandten Inhalts mit der Bestürmung von Smolensk. Katharina II., Potemkin, Orlow, Pugatschew treten in dem Stücke auf. Es hat interessante Situationen, aber auch viel langweilige und verwirrte Szenen.

Das Gericht um Mitternacht. Lustspiel in fünf Akten von T. A. Frh. v. Püchler. Ein abscheuliches Geschmiere, wozu Figaro und Joconde hauptsächlich den Stoff hergaben. Der Verfasser, der nicht deutsch kann, hat die Unverschämtheit, auch französisch schreiben zu wollen. Von

[58]) Über dieses Trauerspiel entwickelte sich eine lebhafte Korrespondenz zwischen Schreyvogel und Müllner, der am 26. November 1815 an Schreyvogel schrieb: „Solch einen Theatersekretär wie Sie habe ich in Israel noch nicht gefunden. Sie sind geboren zum Vermittler des Bundes zwischen der Bühne, dem Publikum und dem Dichter, deren Naturen Sie gleich gründlich zu kennen scheinen.“ Nachdem die Zensur nur ein paar Stellen gestrichen hatte, kam das Stück im Burgtheater am 19. Jänner 1816 zur Aufführung.

allen elenden Produkten, die mir noch zu Gesicht kamen, ist dies wohl das elendeste.

Lieb' und Versöhnen oder Die Schlacht bei Leipzig. Schauspiel in einem Akt von F. W. Gubitz. Dies kleine Stück wurde vom Schauspieler Beyer aus Berlin eingesendet, um zur Feier des 18. Oktober gegeben zu werden. Es hat sehr wenig Wert, und wurde teils deswegen, teils weil die Zeit zum Einstudieren zu kurz war, zurückgelegt.[59])

Siegfrieds Ritterweihe. Schauspiel (in fünf Akten) von Carl Wolfart (Verfasser der Katakomben). Der Inhalt ist Siegfrieds Kampf mit dem Drachen. Als Episode Herlindens Liebe zu Siegfried und ihr Tod. Mehrere Szenen sind in der Versart des Nibelungen-Liedes geschrieben, wodurch sie schleppend werden. Das Stück hat übrigens gute Anlässe zu theatralischem Pomp und viel Abwechslung, ist aber zu sehr skizziert, und besonders sind die Aktschlüsse schlecht.[60])

Die Lästerschule. Lustspiel in fünf Akten nach dem Englischen des jüngern Sheridan. Eine Überarbeitung dieses klassischen Lustspiels, woran Hr. Sannens, der dafür bezahlt wurde, eben nicht viel Anteil hat. Wie es hier ist, kann es füglich wieder gegeben werden. Das Interesse des Stückes liegt in der Handlung und den Charakteren, nicht in einzelnen satirischen Einfällen, oder wohl gar in der Chronique scandaleuse der Zeit und des Ortes, wie die Schauspieler zu glauben scheinen, da sie von der Modernisierung des Dialogs so viel Wesen machen.[61])

Dankbarkeit und Fürstenmilde. Schauspiel in fünf Akten von Heinrich Cuno. Ein durchaus gemeines Produkt, voll von Unwahrscheinlichkeiten und abgenutzten Theater-Coups. Solche Fürsten und Minister sind selbst auf dem Theater nicht zu dulden. Schon aus Zensur-Rücksichten ist übrigens das Stück nicht aufführbar.

---

[59]) Friedrich Wilhelm Gubitz, geb. Leipzig 27. Februar 1786, gest. Berlin 5. Juni 1870, der Begründer der Zeitschrift „Der Gesellschafter", die unter diesem Titel bis 1848, dann als „Volksgesellschafter" erschien.

[60]) „Die Katakomben", Trauerspiel in fünf Akten, im Burgtheater zum ersten Male am 17. Februar 1812.

[61]) Dieses Lustspiel wurde in der Bearbeitung Schröders zum ersten Male am 3. Juni 1782, in der Bearbeitung von Kurländer, von dem Hofschauspieler Sannens umgearbeitet, zum ersten Male am 22. Mai 1816 im Burgtheater aufgeführt.

Franz Nissel als Dramatiker.

(Zu seinem dreißigsten Todestag am 20. Juli 1923.)

Von Dr. J. K. Ratislav.

Franz Nissels Leben und Schaffen ist unter einem unglücklichen Stern gestanden. Eine zeitlebens durch Neigung und körperliche Schwäche einsame Natur, die sich nicht zur Geltung bringen konnte, ein hochfliegender Geist, dessen Ausdrucksmittel doch nicht stark genug waren, um nachhaltigen Widerhall zu wecken, ein ganz von der Inspiration abhängiger Dichter, dem die langen Pausen zwischen seinen Werken verhängnisvoll wurden und der sich noch dazu bewußt in Gegensatz zum herrschenden Zeitgeschmack stellte, ein Österreicher schließlich, der das Schicksal aller Österreicher um so schmerzlicher empfand, weil er mit seinen freien Anschauungen auf Schritt und Tritt auf Widerstand stieß. Dazu kam, daß er durch die spärliche Pflege, die man seinen Dramen angedeihen ließ, bald verbittert wurde. Laube vor allem ließ kleineren Talenten jenes Recht werden, das er Nissel bei seinen besten Stücken absprach, mit denen er sich auch, wenn er sie aufführte, wenig Mühe gab. Von 1863 an war Nissel durch fünfzehn Jahre fast vergessen, bis die Verleihung des Schillerpreises (1878) den Namen des Dichters wieder in Erinnerung brachte. Diese und spätere Ehrungen warfen hellen Lichtschein in sein vergrämtes Leben und verhüteten wenigstens dessen tragischen Ausgang. Als tragischen Menschen hat sich Nissel in seinen Memoiren geschildert, in denen er mit harter Ehrlichkeit über sich selbst geurteilt hat. Dies trug wieder dazu bei, daß die Kritik die Ursache seines traurigen Loses mehr in als außer ihm suchte.

Als Dramatiker steht Nissel von Jugend auf unter dem Einfluß der österreichischen Theatertradition. Von Grillparzer und Bauernfeld, von Raimund und Nestroy laufen deutliche Fäden zu ihm. Vor allem war Grillparzer von Einfluß auf

ihn, und wie dieser suchte er Tendenzen der Zeit, der Besonderheit entkleidet, dichterisch zu gestalten. Wie Bauernfeld war er ein eifriger Verfechter des Liberalismus, aber im ernsten Drama und mit tiefer Gründlichkeit. Mit Raimund verbindet ihn das hohe Streben nach reiner Menschlichkeit. Mit Nestroy berührt er sich in seinen Anfängen, vor allem in der Komödie „Ein zweites Leben". Aber auf seine volkstümlichen Arbeiten blickte er verächtlich herab, er tat den Schritt, den Raimund nicht gegangen ist, zum Jambendrama. Von seiner mit Ausdauer behaupteten Höhe stieg er nur einmal hinab und schrieb ein Volksstück, das ein Wegweiser wurde zu Anzengruber. Als Dichter von Geschichtstragödien wahrte er wie Grillparzer den Zusammenhang mit Österreich. Seine Werke weisen deutlich auf jenes Österreich, das in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts seine geistige Heimat war. Sein Jugenddrama „Die Inquisitoren" stellte sich in Gegensatz zur kirchlichen Reaktion, sein „Perseus von Makedonien" verdammt die Schreckensherrschaft, in den „Jakobiten" spricht er frei seine liberale Gesinnung aus, in der „Agnes von Meran" protestiert er gegen die Unlösbarkeit der Ehe. Wie er sich mit österreichischen Verhältnissen auseinandersetzt, dramatisiert er auch österreichische Geschichte und Stoffe, nicht aus oberflächlichem Patriotismus, sondern weil diese Stoffe seinen Ideen entgegenkommen. Er schreibt den „Königsrichter", weil ihn der Charakter des unbeugsam auf seinem Standpunkt verharrenden Pemfflinger reizt, und er gibt gleichzeitig einen Preis deutscher Treue; er schafft aus einer oberösterreichischen Volkssage ein Drama, von der Glut elementarer Leidenschaft erfüllt, und lokalisiert es an einen See des Salzkammergutes („Die Zauberin am Stein"); er knüpft sein duftigstes und anmutigstes Werk an eine Anekdote aus dem Leben des Matthias Corvin („Ein Nachtlager Corvins").

Nissels Dramen erhärten die Richtigkeit einer stets liberalen Idee an einer streng einheitlichen Handlung. Der Träger der Idee, der Held, muß an ihr scheitern, weil er sie mit moralisch anfechtbaren Mitteln durchsetzt. Der Untergang des Helden ist aber ein moralischer Sieg, denn die von ihm verfochtene Idee triumphiert zuletzt. So entsteht durch den Zusammenstoß zweier Faktoren die Handlung: des aus guter Absicht moralisch irrenden Helden und des von ihm mit Recht bekämpften, aber geschichtlich siegenden Feindes. Dieser Geg-

ner ist außer in dem Lustspiel „Ein Nachtlager Corvins" immer eine durch einen typischen Vertreter verkörperte Weltmacht. Ein Motiv kehrt bei Nissel immer wieder: in einem vor geschichtliche Aufgaben gestellten Manne siegt die Pflicht über das persönliche Gefühl. Perseus opfert seinem Römerhaß den Bruder, Heinrich der Löwe verrät den Kaiser, weil er seine Idee (daß Deutschlands Zukunft im Norden, nicht in Italien liege) höher stellt als die Freundschaft, Agnes von Meran opfert sich für König Philipps Ruhm, der Königsrichter und Rudolf von Erlach lassen, ihrer Pflicht zu genügen, das Glück ihrer Kinder in Trümmer gehen. „Für jeden Kampf fühlte ich mich stark genug, und das war ein Irrtum," sagt der Dichter einmal von sich selbst. An diesem Irrtum gehen auch viele seiner Helden zugrunde: Edgar in den „Jakobiten", der Königsrichter, Dido, die Zauberin am Stein, Heinrich der Löwe, Perseus.

Nissels Helden treten zumeist mit einem fertigen Programm in das Stück ein, das sie bis zum äußersten festhalten, oft schieben sie sich selbst durch einen Eid einen Riegel vor. Seine Gestalten sind zumeist im Grunde ihres Wesens problematisch. „Bei einem Überschuß an Empfindung und Leidenschaft bleibt die Richtung ihres Wollens und Handelns ihnen und ihrer Umgebung unklar. Dies bringt oft eine beängstigende Spannung, eine dunstige Schwüle in die Atmosphäre der Dramen." (J. Bayer.) Im wesentlichen zeigen Nissels Dramen strenges Festhalten an der Individualität. Die Ereignisse ergeben sich aus den Charakteren mit einer gewissen natürlichen Triebkraft. Aus den individuellen Erscheinungen resultiert das typisch Allgemeine. Der Typus wird nicht durch Verleugnung der Individualität, sondern durch ihre Steigerung nach einer bestimmten Richtung hin erreicht.

Wenn auch als Mensch einsam, als Dichter war Nissel es nicht, wenn die Gestalten seiner Phantasie lebendig wurden. Sie wuchsen ihm oft über die Wirklichkeit hinaus, und da ihm der lebendige Zusammenhang mit dem Theater fehlte, täuschte er sich über den beschränkten Raum der Bühne und wurde dadurch seiner zum Realismus neigenden Zeit vielfach unverständlich. Mitunter leidet auch die Motivierung an einem Übermaß, ja auch die Sprache, die sich in der Plastik der Bilder nicht genug tun kann. Es war von Nachteil, daß der Dichter so selten seine Verse von der Bühne herab sprechen hörte. Gerühmt werden muß der niemals

gewöhnliche, auch in schwächeren Partien von echter Empfindung getragene Dialog. J. Minor urteilte: „Nissels Dramen besitzen die nicht geringen Vorzüge einer adeligen Sprache, die auch zum Herzen dringt und den Ausbrüchen starker Leidenschaft gewachsen ist.“ Von früher Jugend mit den Anforderungen der Bühne vertraut, blieb Nissel gleichwohl in technischen Dingen stets ein Dichter, der frei ist von kalter, berechnender Routine, der aber auch dem Theater keine Konzessionen machte. Dazu hatte er eine zu schlechte Meinung von der Bühne seiner Zeit.

Nissels Bedeutung liegt in einer gewissen Größe der Anschauung und Empfindung, im Entwerfen und Aufstellen der Gegensätze, in der Deutung des überlieferten Stoffes, der ihm in den meisten Fällen nur rohe Umrißlinien bot. Mit fünfundzwanzig Jahren wendet er sich ganz dem historischen Drama zu und dieses bleibt das eigentliche Feld seines Schaffens. Hier erwarteten ihn, von flüchtigen Erfolgen abgesehen, nur Enttäuschungen, hier opferte er sich seinem künstlerischen Idealismus auf. Nissel war kein bahnbrechendes Genie und daher konnte er sich von den Fesseln des Epigonentums nicht ganz frei machen. Es muß zugegeben werden, daß in seinen Dramen die Rhetorik nicht fehlt, daß seine Menschen oft einen Adel des Wesens und der Rede besitzen, der unsern realistischer blickenden Augen unnatürlich erscheint. Diese Fehler werden aber zum großen Teil durch den Eigenwert von Nissels Dramen aufgewogen. Sein geniales Streben läßt uns seinen Zusammenhang mit der Tradition oft übersehen, die sich bei ihm durch moderne Ideen verjüngt und mit selbständiger dichterischer Phantasie und dramatischer Gestaltungskraft verbindet.

Große geschichtliche Perspektiven zu geben und gewaltige politische Gegensätze zu erfassen, war ihm Bedürfnis. Er brauchte das farbige Kostüm, die Staatsaktion, die vollbesetzte Bühne. Daß er mit Vorliebe Kämpfer für nationale Ziele und Pflichten, treue Vaterlandsfreunde zeichnete, sollte ihm als Verdienst angerechnet werden. In diesem Sinne ist sein „Heinrich der Löwe“ das Nationaldrama mit dem weltgeschichtlichen Hintergrund, das es auch für unsere Zeit interessant macht. Liegt auch Nissels Schwerpunkt im rein psychologisch gefaßten und oft zum Ausdruck zeitgeschichtlicher Bewegung gemachten Drama, so bleibt immerhin die

Annahme möglich, daß sein Talent sich weit erfolgreicher im Volksstück oder Lustspiel entfaltet hätte, wenn nicht sein Streben auf den höchsten Ruhm gerichtet gewesen wäre. Diese Vermutung läßt sich durch den Hinweis auf „Ein zweites Leben", „Die Zauberin am Stein" und „Ein Nachtlager Corvins" stützen, Dramen, mit denen Franz Nissel ein Fortleben verdient.

Der erste politische Roman in Österreich.

Eine Lebensskizze des Verfassers Ferdinand Prantner
(Leo Wolfram).

Von seinem Sohne.

Ferdinand Prantners Vater, Josef Prantner, war der Besitzer der Seidenhandlung „Zum silbernen Mond“ auf dem Wiener Kohlmarkt. In seinem von Salis gemalten Bildnis vermuten die Beschauer eher das Porträt eines Gelehrten oder Diplomaten der Empirezeit als das eines „bürgerlichen Handelsmannes“, dessen Lebensziel darin bestand, den guten Ruf seiner Firma im einstigen Wien zu wahren, sein Vermögen ehrenhaft zu vermehren. Im Stammhause seiner Gattin Nina überrankte Romantik die Nüchternheit. Ihr Vater Müllbauer war in seinen Jünglingsjahren Forsteleve und zugleich ein unermüdlicher Durchforscher aller Werke der großen Philosophen des achtzehnten Jahrhunderts. Eine Erbschaft ermöglichte ihm den Ankauf der „Posthalterei“ in Wilfersdorf an der Wien—Brünnerstraße und einer Ökonomie. In behaglichen Verhältnissen konnte der philosophierende Postmeister nun seinen schöngeistigen Neigungen ungehemmt huldigen. Seine Frau und die ältere der beiden Töchter, Antonie, waren ihm dabei eifrige Genossinnen. Zwischen den Bewohnern der Wilfersdorfer Posthalterei und Trägern berühmter Namen entstand ein reger Briefwechsel und manche der Partner waren oft auch gefeierte Gäste im Hause an der Brünnerstraße. Zacharias Werner, Lossius, Streckfuß, Burdach u. a. traten so in Beziehungen zu den Wilfersdorfer Einsiedlern. Um die Ausbildung der jüngeren Tochter zu vollenden, übersiedelten die Müllbauers dann nach Wien. Nina durchkreuzte aber das Programm, indem sie, kaum siebzehn Jahre alt, mit Josef Prantner vor den Altar trat. Schon nach zweijähriger Ehe starb der junge Gatte, Nina als Mutter eines vier Monate alten Söhnchens, des am 13. März 1817 geborenen Ferdinand, und als Besitzerin eines blühenden, doch tüchtiger Leitung

bedürfenden Geschäfts zurücklassend. Eine Vernunftehe sollte der Witwe eine Stütze bieten. Für den angeblichen Ehrenmann, welchem sie ihre Hand reichte, war die Heirat aber nur eine Geldspekulation. Die unglückliche Ehe endete bald. Sechs Monate nach der Trauung spendete der Priester der neunzehnjährigen Nina wieder seinen Segen — diesmal auf ihrem letzten Wege.

Nach den Absichten des verwitweten Stiefvaters sollte der kleine Ferdinand vorerst ins Waisenhaus, dann zu einem Handwerker in die Lehre kommen. Antonie, die ältere Schwester der verstorbenen Mutter Ferdinands, vereitelte jedoch mit Hilfe ihres Gatten, des „geheimen Kabinettsdirektors" Dollinger, diese Pläne. Der Stiefvater konnte nur dadurch noch in die Schicksale des Kleinen eingreifen, daß er dessen Vermögen mittelst betrügerischer Machinationen an sich brachte. Bei den Dollingers fand Ferdinand Prantner aber vollen Ersatz für ein Elternhaus. Er konnte dort, stets sorgsamst betreut, seine Studien beginnen und beenden und dabei erlesenste Anregungen empfangen. Dollinger, ein Beamter, welchen der Beruf nicht zu petrifizieren vermochte, widmete seine freie Zeit ganz der Erziehung des Knaben. Seine hochgebildete und hochbegabte Frau, die, wie ich oben erwähnte, schon seit ihren Mädchentagen in regem Briefverkehr mit Koryphäen des geistigen und wissenschaftlichen Lebens Österreichs und Deutschlands stand, — ihre Korrespondenz mit Burdach, dem berühmten Königsberger Arzte und Physiologen, überdauerte Jahrzehnte —, tat ihr Bestes, um in dem jugendlichen Neffen den Sinn für Schönes und Erhabenes zu erwecken. Verwitwet, blieb sie ihm bis in ihr hohes Alter während aller Wandlungen seines Werdeganges die vertraute Beraterin. Briefe und Tagebücher kennzeichnen die Innigkeit dieses selbst zwischen Söhnen und Müttern seltenen Einvernehmens.

Über die Studien Ferdinand Prantners sind noch manche Belege vorhanden. Unter allen Zeugnissen, die ihm als Schüler des Schottengymnasiums und als Universitätshörer ausgestellt wurden, ist nur eines, welches nicht den Vermerk „mit Vorzug" oder „mit Auszeichnung" enthält. Seine vollkommene Beherrschung der französischen, englischen, italienischen, polnischen und böhmischen Sprache wird schon im Jahre 1835 durch Atteste dargetan, die er damals bei dem Eintritte in seinen Beruf vorwies. Später reihte er noch

Russisch, Spanisch, Ungarisch und Armenisch in seinen Sprachschatz ein, in welchen er Latein und Griechisch selbstverständlich schon aus der Universitätszeit herübergenommen hatte. Zahlreiche für intime Kreise bestimmte Aufsätze aus seiner Feder bekundeten seine Vertrautheit mit der klassischen und modernen Geschichte und Literatur, seine medizinischen Fachkenntnisse. Bei seinen Studien kam ihm sein ungewöhnlich starkes Gedächtnis zustatten. Mehrmals erzählte er mir, daß er als Gymnasiast von seinem Ziehvater Dollinger einen Dukaten als Belohnung erhielt, weil er das „Lied von der Glocke" in einem Tage memorierte.

Im Jahre 1835 wurde Prantner in die „Geheime Kabinettskanzlei", eine Abteilung der „Staatskanzlei" Metternichs, aufgenommen. In der Würde eines „wirklichen Akzessisten" war ihm außer einem Jahresgehalte von 500 Gulden auch das „Benefizium einer Naturalwohnung" in der Stallburg, einem Trakte der Wiener Hofburg, beschieden. Prantner wurde ein pflichteifriger Normalbeamter, so wie er früher ein fleißiger Student gewesen war. Mit gleichem Eifer hat er aber auch seine Jugend lebensfreudig genossen, seine Nachtruhe im Ballsaale oder bei romantischen Mondscheinausflügen in Wiens Umgebung ebenso ausdauernd geopfert wie im amtlichen sogenannten „Journaldienste". Sein Drang nach Poesie und edler Weiblichkeit fand bald ein bleibendes Ziel, verkörpert in der, wie eine Kriehubersche Miniatur dartut, bildschönen Fanny, Tochter eines Hofbeamten, welcher mit dem allerdings weniger poetischen Namen Fleischhacker behaftet war. In Briefen und Tagebüchern brachte Ferdinand der Erkorenen Huldigungen dar, deren dithyrambischer Schwung heute auch ausgiebig Verliebten ein Lächeln entlocken würde. Nach den selbstverständlichen Kämpfen konnte er Fanny im Jahre 1841 heimführen, als er dreiundzwanzig, sie zweiundzwanzig Jahre zählte. Die materielle Fundierung des in Prantners Amtswohnung bequem untergebrachten neuen Haushaltes war nach damaligen Begriffen für bescheidene Ansprüche völlig ausreichend: Prantners Monatsgehalt war ja schon auf fünfundsiebzig Gulden gestiegen und dazu kam noch die kleine Rente, welche seine Frau von ihren Angehörigen bezog! Das an sentimentale Erzählungen aus der Biedermeierzeit gemahnende Idyll der jungen Ehe wurde aber bald zerstört, da Fanny Prantner im Jänner 1848 einem Lungenleiden erlag.

Für Prantner war der Verlust der geliebten Gattin anfänglich ein Schicksalsschlag von fast lähmender Wucht. Auch die Erfüllung der Pflichten gegen sein Töchterchen Hedwig konnte ihm kaum einen Halt bieten, weil sie ihm zum Teile von der Mutter und Schwester seiner verstorbenen Frau abgenommen wurde. Bald hat jedoch das Sturmestoben der Weltereignisse seinen Schmerz übertäubt. Der Akzessist der Metternichschen Staatskanzlei wird in den Revolutionstagen von 1848 und 1849 ein leidenschaftlicher Mitstreiter im Ringen um die freiheitliche Entwicklung des Vaterlandes. Die Auflehnung gegen die Forderung, daß der Beamte unberührt von mächtigsten Strömungen und blind bleiben solle gegen schwerste Mängel im staatlichen Organismus, wird richtunggebend für Prantners geistigen Werdegang . . . Schon 1848 begann er, seine Berufsexistenz aufs Spiel setzend, den Kampf gegen verbrecherische Mißbräuche, deren Stätte das sogenannte „Schwarze Kabinett" der Staatskanzlei war. Sein Auftreten brachte ihm einen Teilerfolg, welcher zumindest die Einstellung der allerschlimmsten Manipulationen sicherte. — Trotz dieser Konflikte wurde Prantner im Jahre 1849 bei der Auflösung der Staatskanzlei „wegen seiner Sprachkenntnisse und seiner persönlichen Vertrauenswürdigkeit" in die unter Schwarzenberg im Ministerium des Äußern errichtete „Abteilung für Chiffrewesen und translatorische Arbeiten" übernommen, wo er Einblick in die diplomatische Korrespondenz der österreichischen Regierung und — so weit die Entzifferungen gelangen — auch in jene anderer Staaten erhielt. Den Beamten der neuen Abteilung waren aber wieder manche der oben erwähnten „Arbeiten" zugewiesen. Aus Prantners Weigerung, diese unsauberen Geschäfte zu besorgen, ergaben sich zwischen ihm und seinen Vorgesetzten fortdauernde Reibungen, die — echt altösterreichisch — immer durch Winkelzüge und Scheinzugeständnisse der Chefs beigelegt wurden und es auch nicht hinderten, daß Prantner auf der hierarchischen Stufenleiter, deren Sprossen damals noch zahlreicher waren als später, ganz tourgemäß aufstieg. So erhielt er im Jahre 1853, nach achtzehn Dienstjahren, den Rang eines Hofsekretärs!

Der gebildete, begabte und mit äußeren Vorzügen ausgestattete Beamte des „elegantesten" Ministeriums Österreichs wurde als junger Witwer von Tröstern und — Trö-

sterinnen in die, nach der Revolutionszeit wieder aufblühende Wiener Geselligkeit gezogen. Manche spezielle Neigungen und Talente erhöhten noch das Interesse für ihn. Während die Wiener Elite von damals, abgesehen von den feudalen Schloß- und Gutsbesitzern, ihren Drang nach Naturschönheit durch Sommeraufentalte im Weichbilde der Stadt oder in Baden oder Ischl befriedigte, unternahm er in seinen Amtsferien alljährlich mit einigen Freunden förmliche Entdekkungsreisen in noch fast unbekannte Gebiete unserer Alpenländer. Auf diesen Fahrten und Wanderungen entstand seine Vorliebe für das Zitherspiel, seine aus den Bergen heimgeholte Sammlung von Melodien und Texten für Vorträge auf diesem Instrument. Er warb so viele Nachahmer und Nachahmerinnen, daß Kiendl, der erste hervorragende Wiener Erzeuger der plötzlich salonfähig gewordenen „Klampfen" ihm aus Dankbarkeit eine kunstvoll gearbeitete Zither widmete. Zeichnungen und Aquarelle von seiner Hand bekundeten auch seine Begabung als Landschafter und Karikaturist. So trat er durch seine Vielseitigkeit aus der Reihe der sozialen Alltagserscheinungen heraus und wurde er zum stets gesuchten Gaste bei Veranstaltungen der verschiedensten Kreise, in erster Linie aber in bürokratischen Zirkeln, welche sich damals in Wien gegen das mächtig emporstrebende jüdische Element schroff abschlossen. Und da war nun eines Tages den Präsidentinnen und Rätinnen aller Sorten, den Gönnerinnen, die Prantner als schätzbaren Anwärter auf die Schwiegersohnwürde vorgemerkt hatten, die böse Überraschung beschieden, daß er mit der allerdings katholischen Tochter eines jüdischen Finanzhauses vor den Altar trat!

Prantners zweite Gattin Helene war die Tochter des anfangs der Dreißigerjahre aus Teplitz nach Wien übersiedelten Großhändlers Bacher, welcher hier ein Bankhaus errichtet und dann fast sein ganzes Vermögen eingebüßt hatte, weil er eine Losanleihe für einen Fürsten Lichnowsky emittierte und von diesem im Stiche gelassen wurde. Nach dem finanziellen Zusammenbruche des alten Bacher erwarb aber dessen Sohn Josef*) durch viele Jahre ein zu behag-

*) Bauernfeld sagt in seinem Aufsatze „Erinnerungen" („Die Gegenwart", 1878) von Josef Bacher: „Ein junger Mann von großen Gaben und einem eisernen Fleiß, machte sich in der Folge als Advokat bemerkbar, noch mehr als Kunstenthusiast. Ganz Wien wird sich seiner erinnern. Er agitierte für Liszt und Meyerbeer, für die

licher Lebensführung der Familie hinreichendes Einkommen. Das Haus Bacher war während langer Zeit der Mittelpunkt eines Kreises hervorragender Persönlichkeiten, deren Interesse wohl hauptsächlich den Töchtern Helene, Amélie und Rosa galt. Von Helene entwirft Bauernfeld in seiner Skizze „Erinnerungen" eine Schilderung, aus der hier einige Sätze wiedergegeben seien:

„Ich kam so ziemlich jeden Vormittag" (in das Haus Bacher), „las mit Amalien Englisch, spielte vierhändig mit Helenen. Sie war ein eigenes Wesen. Ihr Geist flammte bisweilen hell auf, auch an Ausbrüchen tiefer Empfindung fehlte es nicht, dann ward sie wohl plötzlich schweigsam oder tat irgend eine schroffe Äußerung, die Einen beinahe über ihr gutes Herz oder ihr warmes Gefühl im Zweifel ließ. Es war aber nur eine gewisse Bizarrerie, vielleicht auch unterdrückte Leidenschaft. Sie hatte Herz und Verstand, dabei eine lebhafte Phantasie; nur daß das Gleichgewicht ihrer Seele damals noch fehlte..." Bauernfeld spricht dann von Grillparzers Verkehr bei den Bachers und bemerkt: „Wenn Helene dem Tragiker zu schmeicheln wußte, so hatte sie doch bald seine Eigenschaften weg und schonte ihrer nicht. Mit Geist und Witz fuhr sie über ihn her... Grillparzer sagte von ihr: Es ist gefährlich, zu sein wie sie ist, aber sie darf es wagen."

Bauernfelds Erzählungen über Helene Bacher und ihre Familie bieten allerdings kein erschöpfendes Bild, sondern naturgemäß nur seine persönlichen Eindrücke. Dies zeigt sich selbst in manchen tatsächlichen Angaben. So bemerkt er einmal vom Hause Bacher: „Selten, daß sich dort ein Gast einfand, den Hausfreund Castelli etwa ausgenommen." Nachher erwähnt er nur noch Grillparzer als ständigen Besucher. In Wirklichkeit waren aber auch Liszt, Meyerbeer, Schwind, Becher und andere Träger berühmter oder vielgenannter Namen dort zu Gaste. Bauernfelds Äußerung dürfte lediglich darauf gegründet gewesen sein, daß er nur gern dort erschien, wenn er zwanglos im Familienkreise verweilen konnte, und daß man dieser kleinen Schrulle des gefeierten Freundes willig entsprach. — Seine Schilderung der Eigen-

---

Lind, für die Rachel. Auch in Paris und London galt er als Mäzen. Er stand aber nicht nur mit Kunstgrößen, sondern auch mit politischen Zelebritäten in Verbindung und man durfte ihm unbestritten einen gewissen Einfluß auf diese wie auf jene zutrauen."

art Helene Bachers muß ich aber durch ein paar Worte ergänzen. Er kennzeichnet sie als geistvolles, doch stark zur Effekthascherei, zu kühnen Paradoxen und Widersprüchen neigendes Wesen. Ich muß beifügen, daß sie als Helene Prantner zwar nicht, wie einzelne irrig behaupteten, die Mitarbeiterin meines Vaters in seiner schriftstellerischen Betätigung wurde, jedoch die immer von ihm angerufene Kritikerin, deren Urteil er als ein abgeklärtes schätzte. Ferner will ich erwähnen, daß die Phantastin, die uns in Bauernfelds Schilderung entgegentritt, nach ihrer Heirat mit bescheidensten Mitteln einen Musterhaushalt führte, in welchem mein Vater und ich sowie meine Schwester Hedwig, ihre treue und von ihr warm betreute Stieftochter, wohlgeborgen waren.

*

Obzwar Ferdinand Prantner bei seiner zweiten Heirat schon im fünfunddreißigsten Lebensjahre stand, hat ihn diese Ehe sicherlich in seiner weiteren geistigen Entwicklung stark beeinflußt. Zunächst im Zusammenhange mit der Wahrnehmung, daß seine Frau wegen ihrer Abstammung in den von ihm bisher vorwiegend frequentierten bürokratischen Kreisen, wo man ihn gefeiert und verwöhnt hatte, nur einen — tadellos höflichen Empfang fand. Er versuchte es gar nicht, gegen kleinliche Engherzigkeit anzukämpfen, sondern machte reinen Tisch, hielt von alten Beziehungen nur die auch nun als fest erprobten aufrecht und gewann sich neue Freunde aus verschiedensten Berufszweigen. Bald entwickelte sich ein intimer Verkehr mit Persönlichkeiten, deren Überzeugungen und Ansichten weit abwichen von jenen seiner früheren Umgebung. Gewiß haben ferner die Eigenart und die Auffassungen seiner Frau, die einer ihm völlig fremd gewesenen Sphäre entstammte, auf seine Urteile und sein Handeln mächtig eingewirkt. Es regte sich in ihm noch mehr als vorher die Tendenz zur scharfen Kritik der trostlosen Verhältnisse Österreichs. Er selbst wollte aber lang nicht an seine Fähigkeit glauben, ein größeres literarisches Werk zu schaffen. Er wagte den Versuch erst, als die Ereignisse am Ende der Fünfzigerjahre alle wahrhaft patriotisch empfindenden Österreicher mit bangster Sorge erfüllten. Da drängte es ihn, als Tadler und Warner hervorzutreten.

So entstand 1859 bis 1860 der von Prantner unter dem Pseudonym Leo Wolfram veröffentlichte Roman „Dissolving

views“ — wie ich nebenbei erwähnen will, in einem „Milieu“, in welchem manche stets stimmungsbedürftige Moderne in Verzweiflung geraten würden. Nach schwerer amtlicher Tagesarbeit schrieb Prantner das Buch in einem bescheidenen Wohnzimmer auf einem Tische, auf dem die Tochter viel Platz für ihre künstlerischen Skizzen beanspruchte und der Sohn geräuschvoll mit seinem Spielzeug hantierte, zugleich vom Vater und der Mutter Auskunft über alle einen wissensdurstigen Buben beschäftigenden Probleme heischend... Ein Gesamturteil über das Werk habe ich nicht auszusprechen, am allerwenigsten bezüglich seines literarischen Wertes. Wer sich inmitten der neueren Entwicklung des Romanstils die Pietät oder gar die Vorliebe für die üppige Phantasie und den Blütenreichtum der von meinem Vater bewunderten Werke Jean Pauls bewahrte, könnte heute noch Gefallen an der Handlung und Schreibweise der „Dissolving views“ finden. Und anderen wäre eben diese Ähnlichkeit schon genügender Grund für den Tadel einer veralteten Diktion. Hervorheben darf ich aber, daß die „Dissolving views“ ein getreues Bild der gewaltigen Gärung boten, welche in der fraglichen Epoche infolge der Erbitterung über Herrscher- und Regierungssünden entstand. Ferner, daß die politische Tendenz des Buches in ihrer Gänze durch die Ereignisse eine ebenso restlose wie furchtbar traurige Rechtfertigung erfuhr. Endlich, daß die Tatsachen ungezählten Vorhersagungen des Autors verblüffende Aktualität verliehen. Wird doch, um nur ein Beispiel zu erwähnen, in den Äußerungen einzelner von ihm vorgeführter Personen das Erstehen der Republiken Österreich und Deutschland als Gewißheit, die Vereinigung aller deutschen Stämme in einer großen Republik als natürlicher Abschluß der kommenden Umwälzungen bezeichnet...

Es ist charakteristisch für die Denkweise meines Vaters, daß er in dem Buche eine Orthographie gebrauchte, die in zahlreichen Einzelheiten allen seither binnen sechzig Jahren erfolgten Modernisierungen noch weit voraneilte und dadurch den Leser noch heute einigermaßen stört. Einst fand man es auch befremdlich, daß der gutdeutsche Autor seinem Werke einen nichtdeutschen Namen gab. Dieser sollte aber auf die Art der Darstellung hindeuten. Dissolving views hießen die zuerst in England gezeigten, dann bei uns als Sensation bestaunten Vorführungen, bei welchen mittelst

eines nun längst zum Bühnenrequisit gewordenen Apparats die Szenerien und die Umrisse der Gestalten im Nebel zerfließen, während neue auftauchen. Als das Buch erschien, bemühte man sich im Publikum, lebende Originale aller Figuren des Romans zu entdecken. So entstanden auch die damals rasch verbreiteten „Schlüssel" zu dem „Schlüsselroman". In Wirklichkeit waren aber zahlreiche jener Figuren, darunter gerade die im Mittelpunkte der eigentlichen Handlung stehenden, nur Phantasieschöpfungen — andere wieder als Typen gedacht, doch mit Einzelzügen bekannter Persönlichkeiten der Wiener Hof- und Gesellschaftskreise ausgestattet. Ähnliches gilt von manchen Landschaftsbildern. Offenbar gewann das Buch für die Leser erhöhten Reiz dadurch, daß sich ihnen stets die Frage aufdrängte, wo die Grenzen zwischen Wahrheit und Dichtung zu suchen waren. Dort jedoch, wo der Autor seine politischen Bekenntnisse ablegte und wo er Gestalten vorführte, deren politische Rolle er kennzeichnen wollte, blieb kein Raum für Zweifel. Wenn er den jugendlichen Kaiser Franz Joseph als korpulenten Mann mit schwarzem Schnurrbarte schilderte, so besagte eine beigefügte humoristische Bemerkung klipp und klar, daß dies nur geschah, um den übrigens dann doch erfolgten Eingriff der Zensurbehörde zu erschweren. Nicht in verschwommenen Umrissen, sondern in Porträts erschienen auf der Bildfläche die Hauptpersonen der im Österreich der Fünfzigerjahre allmächtig gewesenen frommen und frömmelnden Cliquen, von den Erzherzoginnen bis zu den knierutschenden Hofdamen und den dazugehörigen Beichtvätern. Prantner negierte das Schlagwort von der absoluten Säbelherrschaft, die damals in Wirklichkeit gar nicht bestanden habe, da Graf Grünne und seine Leute, wenn sie sich auch nach untenhin omnipotent gebärdeten, doch stets um die Gunst des Hochklerus und der bigotten Damen in der Umgebung des Kaisers buhlen mußten. Unverschont blieben auch nicht die Staatsmänner und bürokratischen Streber, für deren Tun und Lassen einzig die Winke der ultramontanen und militärischen Klüngel richtunggebend waren. Die Kurzsichtigkeit einer nur auf den Tag berechneten Nationalitätenpolitik wurde von dem Autor ebenso grell beleuchtet wie die kleinliche Entwertung schwer errungener fortschrittlicher Zugeständnisse, die planmäßige Unterdrückung freier Meinungsäußerung. Immer wieder kennzeichnete er die gemeinsame Überzeugung aller Unbefan-

genen in dem Satze: „So kann's nicht fortgehen!" Eine Verschiedenheit der Ansichten war, wie er sagt, nur insoweit vorhanden, als die einen noch ein Innehalten auf der abschüssigen Bahn forderten und an die Möglichkeit eines dann erfolgenden Umschwunges zum Bessern glaubten, während die anderen wünschten, es solle „so fortgehen," damit eine das System und seine Träger vernichtende Katastrophe desto rascher hereinbreche.

*

Die einstigen Äußerungen der österreichischen und deutschen Tagespresse schildern den Sensationseffekt der Veröffentlichung der „Dissolving views", des ersten von einem österreichischen Autor verfaßten politischen Romans*). Das von der Wiener Zensurbehörde „auf hohe Weisung" schleunigst verfügte Verbot steigerte noch das Interesse. Das amtlich verpönte Buch wurde vom Hamburger Verlage Hoffmann und Campe auf verschiedensten Schleichwegen hereingeschmuggelt. Es ging in Wien von Hand zu Hand, wurde in der Hofburg von allen „Korrekten" mit geziemender Entrüstung, von anderen mit Behagen oder Schadenfreude gelesen, im erzbischöflichen Palais und in der Nuntiatur als Erzeugnis frevlerisch kirchenfeindlichen Geistes stigmatisiert, von vielen Gesinnungsgenossen des Autors aber als mutiges Bekenntnis des wahren Patriotismus, als wuchtige Mahnung an die Staatslenker begrüßt. Nur diese Deutung kennzeichnete die Beweggründe, welche Prantner zu der Veröffentlichung bestimmten. Eine Spekulation auf greifbaren Nutzen war dabei vorweg ausgeschlossen, weil der Verfasser und jeder Verleger mit der Beschlagnahme rechnen mußten. (Das Autorhonorar betrug 800 Taler!) Prantner hatte vielmehr die ernstesten Folgen zu gewärtigen, die sich für ihn als vermögenslosen Beamten aus seinem Hervortreten ergeben konnten — zunächst den Verlust seiner Berufsstellung, aber auch noch Schlimmeres. Die Versuche, sein „Vergehen" zu ahnden, begannen sofort, nachdem seine Identität mit Leo Wolfram enthüllt war. Mächtige Gegner und Geg-

*) In literaturhistorischen Aufsätzen und in einzelnen Lexika findet sich die irrige Angabe, Alfred Meißners „Schwarzgelb" sei zugleich mit Prantners Roman oder noch vor diesem auf den Büchermarkt gelangt. Die erste Abteilung von „Schwarzgelb" erschien aber 1862, die erste Auflage der „Dissolving views" schon 1861. Sie war rasch vergriffen, eine zweite erschien bald nachher.

nerinnen begannen ein Kesseltreiben, das nicht allein seine Entlassung aus dem Staatsdienste, sondern auch die Einleitung eines gerichtlichen Verfahrens bezweckte. Nur das Eingreifen einzelner Persönlichkeiten, welche die Motive seiner Tat würdigten, schützte ihn und die Seinen vor materiellem Ruin. Prantner hat diesen Schutz nicht erbeten und er wußte zur fraglichen Zeit nicht einmal, wer ihn gewährte. Aufschluß darüber ergab sich erst später aus manchen Vorgängen. So, als Erzherzog Ferdinand Max den Autor der „Dissolving views" auffordern ließ, ihn nach Mexiko zu begleiten, wo er ihn mit umfassender Tätigkeit betrauen wollte. Der ritterliche Idealist in der Marineuniform sagte damals zu Karl von Scherzer, dem Überbringer jener Aufforderung: „Prantner hat mich in seinem Buche nicht sehr schmeichelhaft behandelt, aber ich möchte so gut schreiben können wie er." Scherzer erzählte dies in einer Notiz der „Neuen Freien Presse"*). Mündlich erwähnte er noch die Äußerung des Erzherzogs: „Ich habe aus dem Buche überaus viel gelernt, wofür ich dem Autor Dank schulde." Durch das Verhalten des Erzherzogs wurde nachträglich auch das Rätsel gelöst, weshalb die Zensurbehörde in Triest, als Ferdinand Max dort residierte, die „Dissolving views" ungeachtet des Wiener Zensurverbotes nicht beanstandete. — Ein anderer geheimer Beschützer Prantners war Erzherzog Rainer, auf dessen Anregung auch das Verdikt der Wiener Zensur, allerdings erst nach Jahren, außer Geltung gesetzt wurde.

Obschon die erbitterten Gegner Prantners ihre letzten Ziele nicht erreichten, gelang es ihnen doch, ihm in seinem Berufe mannigfache Schwierigkeiten zu bereiten. Dies wurde ihnen dadurch noch erleichtert, daß er im Amte nach dem Inslebentreten der Verfassung mit stärkstem Nachdrucke die Beseitigung aller im Konstitutionsstaate zum empörenden Anachronismus gewordenen Überbleibsel der Gebarung des „Schwarzen Kabinetts" forderte. Die einstigen Reibungen begannen abermals und sie schienen zum Bruche zu führen, als Prantner sich weigerte, unter Vorgesetzten zu dienen, welche die fraglichen Prozeduren skrupellos besorgten. Kränkungen und Quälereien brachten ihn schließlich dahin, daß er seine Entlassung verlangte. Das Pensionsgesuch wurde dem Kaiser jedoch nicht vorgelegt... Der Kleinkrieg zwischen

*) „Neue Freie Presse" vom 30. April 1871.

Prantner und der Staatsgewalt wurde durch einen Waffenstillstand unterbrochen, indem man dem Beamten vorschlug, „bis auf weiteres" das Büro zu meiden und Arbeiten, gegen die er kein Bedenken hegen konnte, in seiner Wohnung zu erledigen. Er akzeptierte dies seltsame, nicht ihn bloßstellende Anbot. Bald ergaben sich aber neue Krisen. Die „Neue Freie Presse", für die Prantner in den Sechzigerjahren unter Pseudonymen häufig Feuilletons schrieb, brachte eines Tages eine aus seiner Feder stammende, damals sensationell wirkende Persiflage des Unfehlbarkeitsdogmas. Diese Veröffentlichung, deren Tendenz schon durch den Titel: „Ein Fexentum"*) gekennzeichnet war, versetzte Prantners klerikale Feinde wieder in helle Wut. Auf Umwegen erreichten sie es, daß er vor eine Disziplinarkommission — wie Karl von Thaler in einem Nekrologe sagte, vor ein „hofrätliches Kriegsgericht" — berufen wurde, wo nach ihren Wünschen endlich seine strafweise Entlassung verfügt werden sollte. Das hochnotpeinliche Verfahren endete aber mit dem verschleierten Rückzuge der Angreifer. Graf Mensdorff, der damalige Minister des Äußern, verbot Prantner in einem geharnischten Ukas*) jede weitere schriftstellerische Tätigkeit, und Prantner — schrieb weiter ...

Durch amtliche Strafandrohungen ließ sich Prantner ebensowenig beirren wie durch die Schmähungen seiner reaktionären und zelotischen Gegner, die ihn einen Hochverräter und Gottesleugner nannten. Daß Atheismus ihm völlig fremd war, lehren ungezählte Stellen seiner Werke. Und weil er überzeugter Monarchist und leidenschaftlicher Patriot war, brandmarkte er Verirrungen, welche die Volkstümlichkeit des Monarchen, die Zukunft des Vaterlandes gefährdeten. Was speziell sein Urteil über Kaiser Franz Joseph

---

*) „Neue Freie Presse" vom 13. Jänner 1865. — Die aus den steirischen Bergen stammende Bezeichnung „Fex" wurde, wie mir Chiavacci als Fachautorität bestätigte, erst durch das oben erwähnte, mit einer Erläuterung des Wortes beginnende Feuilleton außerhalb der Steiermark bekannt und gebräuchlich.

*) Der fragliche, vom 6. März 1865 datierte Erlaß Mensdorffs endet mit dem Satze: „Es wird Ihnen daher wegen Verletzung Ihrer Amtspflicht (Verspottung einer gesetzlich anerkannten Kirche in unerlaubten Veröffentlichungen) hiemit ein Verweis als Disziplinarstrafe mit dem Bedeuten erteilt, daß Sie im Falle der Wiederholung ähnlicher Pflichtverletzungen eine noch strengere Disziplinarbehandlung zu gewärtigen haben."

betrifft, so hat es sich nach der Niederschrift der „Dissolving views“ im Laufe der Jahre stark geändert, als die Tatsachen eine weitgehende Wandlung in den Ansichten, der Methode und der Lebensführung des Kaisers offenbarten. Mir sind die Äußerungen unvergeßlich, in welchen mein Vater mir in seinem letzten Lebensjahre seine schon weit früher erfolgte Erkenntnis dieser Wandlung des Monarchen in bewegter Stimmung nach einer langen Audienz zusammenfaßte, wobei er die Ritterlichkeit Franz Josephs gegen den Autor der „Dissolving views“ in warmen Worten rühmte.

Wenn hier die Gestalt meines Vaters wieder ins Tageslicht gerückt wird, kann ich es nicht unterlassen, eine peinliche Sache zu berühren. Die Art, wie die von ihm Angegriffenen sich an ihm rächten, war ebenso brutal wie tückisch. Diese Leute haben aber nur in ihrer gewohnten Weise eine ihnen zugeschleuderte Herausforderung beantwortet. Eine ähnliche Erklärung fehlt jedoch für eine Verunglimpfung, welche ein selbst den liberalen Kreisen angehörender Schriftsteller an ihm verübte — ein Sohn jenes Stammes, dessen einstige Unterdrückung und soziale Zurücksetzung in den Publikationen Prantners immer bekämpft wurde. Emil Kuh schildert in seiner erst nach dem Ableben meines Vaters und auch erst nach Kuhs Tode erschienenen Hebbel-Biographie den Autor der „Dissolving views“ als einen Mann, der nach außen hin den Freigeist spielte und damit Erfolge einheimste, während er sich im Amte durch Bücklinge und Schmeicheleien vor üblen Konsequenzen seines Auftretens geschützt habe. Eine sachliche Entkräftung dieses, wie der Literaturhistoriker Anton Bettelheim in der „Münchener Allgemeinen Zeitung“ (16. April 1905) bemerkte, „bis zur Ungerechtigkeit heftigen Ausfalles“ kann ich mir wohl ersparen, denn sie ergibt sich drastisch aus allen hier mitgeteilten, jederzeit beweisbaren Einzelheiten über die Schikanen, Drohungen und Maßregelungen, die mein Vater wegen seiner Veröffentlichungen erdulden mußte... In Notizen der Lexika und anderen Besprechungen finden sich auch manche unzutreffende Details, die nicht gehässig gemeint waren, aber doch ein falsches Bild boten. Sie sind zumeist schon durch meine Ausführungen widerlegt. Erwähnt sei hier nur die irrige Angabe, Prantner wäre durch seine zweite Heirat zu so beträchtlichem Vermögen gelangt, daß ihn der etwaige Verlust seiner schwer bedrohten Stellung nicht fühlbar geschädigt hätte. In Wirk-

lichkeit war die finanzielle Lage der Angehörigen seiner zweiten Gattin ungünstig geworden, als er jene Ehe schloß, und hat sich daran auch später nicht viel geändert.

*

Prantner hat seine Kämpfe, die sich im engen Rahmen einer Beamtenlaufbahn abspielten, aber einen Beitrag zur österreichischen Geschichte der Fünfziger- und Sechzigerjahre lieferten, ausgefochten, ohne einen Schritt zurückzuweichen. Den amtlichen Pressionen, welche ihm den Verzicht auf sein schriftstellerisches Wirken aufzwingen sollten, hat er nie nachgegeben. In dem 1867 (Berlin, Otto Janke) erschienenen Roman „Verlorene Seelen", dessen Hauptfigur ein die Fesseln des Zölibats abstreifender junger Priester ist, warf er nochmals den Ultramontanen den Fehdehandschuh hin. Eine 1867 vom Verlage Otto Janke herausgegebene und zugleich in der „Neuen Freien Presse" abgedruckte Novelle „Ein Goldkind" behandelte Vorgänge und Verhältnisse des damaligen sozialen Lebens Wiens. Im Feuilleton der „Neuen Freien Presse" veröffentlichte er bis zu seinem Tode zahlreiche, oft mit schärfsten politischen Spitzen ausgestattete Aufsätze, die später gesammelt unter dem Titel „Wiener Federzeichnungen" als Buch erschienen. — Die vieljährigen, seine und seiner Angehörigen Existenzgrundlage gefährdenden Konflikte im Amte haben ihn nicht einen Augenblick verzagt oder, wie seine Vorgesetzten es erhofften, „mürbe" gemacht. Abgesehen von seinen Charaktereigenschaften und seiner unbegrenzten Hingabe für die fortschrittlichen Ideen haben ihn auch andere Momente im Ausharren bestärkt, vor Schwächlichkeit bewahrt. Seine Gattin war ihm nicht allein eine verständnisvolle, mutige Begleiterin auf seinem dornigen Pfade, sondern sie schuf ihm auch mit der erstaunlichen Kleinkunst der tüchtigen Hausfrau ein behagliches Heim. Dieses Heim wurde bei bescheidenstem Aufwande ein Mittelpunkt geselligen Verkehrs. Von den Gästen, die sich ständig einfanden, seien nur genannt: Lorenz v. Stein, Karl v. Scherzer, Karl v. Thaler, Max Friedländer, Julius v. Payer, August Schmidt, der Gründer des Wiener Männergesangvereines, Ludwig Förster, der Schöpfer zahlreicher Bauten im erweiterten Wien. Die Sympathien und die Gesinnungsgenossenschaft erlesener Freunde boten Prantner vollen Ersatz für alle ihm von seinen Feinden zugefügte Unbill, und

das Zusammensein mit den Getreuen war ihm eine stets froh genossene Anregung nach des Tages Mühen und Sorgen.

*

Königgrätz brachte in Österreich die große Wandlung, deren Wirkungen bald auch für Prantner, den beharrlichen Kritiker des auf blutüberflutetem Schlachtfelde zerschmetterten „Systems“, fühlbar wurden. Ein gütiges Geschick wollte es, daß er noch an seinem Lebensabende Genugtuung für alle Bedrängungen und Quälereien erhielt, die er infolge des Zwiespaltes zwischen seiner Freiheitsliebe und seiner Berufsstellung ertragen mußte. Der Konflikt wegen des „Schwarzen Kabinetts“ endete mit Prantners völligem Siege, mit der Beseitigung der letzten Reste dieser schmählichen Institution. Im neuen Österreich konnte Prantner auch nicht mehr als gefährlicher Umstürzler behandelt werden. Während einer kurzen Frist war ihm sogar die Möglichkeit geboten, auf verschiedenen Gebieten sachlich im Sinne seiner Überzeugung zu wirken. Eine von ihm verfaßte Broschüre „An die Freunde des Staatsministers“ (Schmerling) förderte wichtige politische Entschließungen. Ferner brachte er es zuwege, daß die Lehrerschaft Österreichs mit einer großen Kundgebung in das Ringen um die liberalen Volksschulgesetze eingreifen konnte. Der Schuldirektor Holczabek — trotz seines Namens ein Kerndeutscher — erzählt darüber in der 1913 „zum fünfzigjährigen Gedächtnis des Wiener Lehrervereines“ veröffentlichten Festschrift, die Behörden hätten sich, beinflußt von den ultramontanen Hetzern, ablehnend gegen den Plan der Veranstaltung des ersten österreichischen Lehrertages verhalten. Der Schöpfer dieses Planes, der Lehrer Bobies, sei durch Holczabek, seinen Freund und Mitstreiter, bei Prantner eingeführt worden. „Hofrat Prantner ging mit Bobies zu Beust; der Lehrertag wurde nicht nur bewilligt, in der Hofburg sollte er abgehalten werden. Alles andere ist bekannt. Die Bürgerschaft hatte gesprochen und die österreichische Lehrerschaft auch... Das Reichsvolksschulgesetz war gesichert!“ —

In seinem Amte wurde Prantner, nachdem er viele Jahre im Range eines Hofsekretärs verblieben war, 1867 zum Sektionsrat, 1868 zum Titularhofrat und 1870 zum wirklichen Hofrat ernannt. Seine hervorragenden Arbeiten in seinem Ressort, dem Chiffredepartement, wurden endlich entsprechend

gewürdigt, indem man ihn mit der Leitung dieser Abteilung betraute. Er führte nun eine von ihm ersonnene großzügige Neuerung durch, welche das Geheimnis des diplomatischen Nachrichtenverkehrs Österreichs zum steten Kummer aller Dechiffrierkünstler fremder Staaten vollständig sicherte und während eines halben Jahrhunderts nicht durch Besseres ersetzt werden konnte. Im Herbste 1870 erhielt er wegen dieser Leistung einen Orden, dessen Besitz damals das Anrecht auf Verleihung des Ritterstandes, eventuell der Baronie gewährte. In den „Dissolving views“ läßt er den Industriellen Korbach eine ähnliche Auszeichnung ablehnen. Da heißt es in dem Romane: „Hier die breite schöne Straße, auf welcher Tausende und wahrlich Tausende, die ihm an Ehrenhaftigkeit gleichstehen, wandeln werden. Und dort der schmale Pfad, den eben er geht, wenn er e r s e l b st sein und bleiben will ...“ Mein Vater hat um die ihm gebührende Adelsverleihung nicht angesucht ... Die mit der erwähnten Reform verknüpfte, überaus anstrengende Tätigkeit verzehrte seine letzten, durch ein Lungenleiden schon geschwächten Kräfte. Am 28. April 1871 ging er von uns — ohne die Tröstungen, welche der Priester spendet, aber bis zum Ende emporgehalten durch seinen eigenen starken Gottesglauben.

*

Von der Persönlichkeit meines Vaters habe ich hier nur erzählt, was, auf Tatsachen gestützt, zur Erläuterung seines schriftstellerischen Hervortretens und zur Kennzeichnung seiner Gesinnungen, seiner Überzeugungstreue gesagt werden sollte. Eine Schilderung seiner sonstigen Wesensart, vom Sohne geschrieben, wäre dagegen nicht jeder Anzweiflung entrückt. Vor mir liegen die Nachrufe, die ihn feiern als einen Mann, welchen eigene Erfolge nie mit Eitelkeit, fremde nie mit Neid erfüllten, als stets zu jedem Opfer bereiten Freund, als den unermüdlichen Helfer aller, die noch ein bißchen ärmer waren wie er ... Diese vergilbten Blätter mögen dorthin zurückwandern, von wo ich sie hervorholte. —

Zu „Wilhelm Meisters theatralischer Sendung“.

Von Max Pirker.

Wilhelm Meisters theatralische Sendung ist seit ihrer Entdeckung durch Gustav Billeter (1910) und ihrer Edition durch Harry Maync (1911) Gegenstand mannigfacher Untersuchungen gewesen. Man hat die Fäden bloßgelegt, die die „Sendung“ mit den Lehrjahren verbinden, wobei man m. E. die Sendung meist zu weit abgerückt hat, stilistische Unterschiede vor den wichtigeren motiv- und ideengeschichtlichen in den Vordergrund schiebend. Sendung, Lehr- und Wanderjahre bilden eine große Einheit, wenn man die mystischen Grundlagen, die aus der Frühzeit Goethes, vor allem aus der Klettenberg-Epoche herüberwirken, in Betracht zieht. Zunächst die Elemente des trivialen Mystizismus, die aus den Geheimbünden in die Unterhaltungsliteratur einströmten. Aus diesem zuerst von Ferd. Jos. Schneider in ihren kulturgeschichtlichen Hintergründen und ihrer Auswirkung auf das Schicksalsdrama, von M. Thalmann in ihrem Zusammenhang mit dem romantischen Roman dargestellten Motivkreis stammen Mignon, der Harfner und die Amazone, die mit den typischen Allüren der „Unbekannten“ auftritt: der Bund ist zwar in der „Sendung“ nicht vorhanden, doch weisen die typischen Figuren und eine Reihe anderer Argumente auf einen geplanten Theater-Bundesroman, als dessen oberster Genius kein geringerer als „William, Stern der höchsten Höhe“: Shakespeare zu denken ist, dessen „Emissäre“ Mignon und Harfner sind: Schutzgeister, wie sie gelegentlich heißen, die Wilhelm mit sanften Mitteln aus den Kreisen des niederen Theaters, aus Regelzwang und Staatsaktionenwust in die Regionen des Shakespeareschen Theaters „locken“, wie es (VI. Buch, 8 Kap.: „Die sanften Lockungen des lieben Schutzgeistes“, „Sendung“, hgb. von H. Maync, Stuttgart und Berlin 1911, S. 372) mit einem

spezifisch mystischen Terminus heißt. Diese mystische Terminologie für Mignon festzustellen, ist vornehmlich Zweck dieser Ausführungen, die einen Teil einer größeren Untersuchung über die Stellung der „Sendung" im Rahmen des vollendeten Romanganzen darstellen. Den wesentlichsten Anstoß gab Konrad Burdachs Abhandlung „Faust und Moses" (Sitzungsberichte der preußischen Akademie der Wissenschaften, XXIII, XXXV, XXXVIII, 1912): hier wird in weitausholender, große Zusammenhänge erhellender Weise die mystisch erweiterte, neuplatonisch umgewandelte, durch mittelalterliche irrationale Komplexe hindurchgegangene Mosesvita als konstruktives Gerüst des „Faust" aufgezeigt. Bei der Einheit des Goetheschen Schaffens aus großen Komplexen ergaben sich auch für die Konzeption der „Sendung" zahlreiche Anknüpfungspunkte.

Ich rücke nun den Helden der theatralischen Sendung und Moses in Parallele. Burdach hat gezeigt, wie für den Goethe der Neunziger Jahre Moses und Cellini als „zwei handfeste Pursche" ineinanderfließen; auch für das Tellepos — also eine dem Roman innerlich ganz nahe Gestaltung — sollte die Mosesvita das innerlich-konstruktive Gerüst bilden. Im wesentlichen gilt für die Epoche während der Konzeption der Sendung jene auch sonst zu erweisende Umdeutung der Mystik ins Künstlerische, für die der Brief an Maler Müller vom 21. Juni 1781 beredtes Zeugnis ablegt (Weim. Ausg. IV, 5 140 ff.). Er sieht hier die Grablegung Mosis lediglich mit dem Auge des Künstlers, die „alberne Judenfabel" zur bedeutenden Gruppe steigernd:

> „Wenn man doch dieses Sujet behandeln wollte, so konnte es, dünkt mich, nichts anders geschehen, als daß der Heilige, noch voll von dem anmutigen Gesichte des gelobten Landes, entzückt verscheidet und Engel ihn in einer Glorie wegzuheben beschäftigt sind; denn das Wort: ‚Der Herr begrub ihn' läßt uns zu den schönsten Aussichten Raum, und hier könnte Satan höchstens nur in einer Ecke des Vordergrundes mit seinen schwarzen Schultern kontrastieren und ohne Hand an den Gesalbten des Herrn zu legen, sich höchstens nur umsehen, ob nicht auch für ihn etwas hier zu erwerben sein möchte."

Das ist eine Umdeutung der Mosessymbolik in künstlerische Atmosphäre entsprechend der Umbiegung des aus mystischer, heroisch-galanter, englisch-burlesker und anderer Tradition

entspringenden Entwicklungsroman Richardson-Fielding-Wielandscher Provenienz in einen in Shakespearekult kulminierenden Theaterroman. Shakespeare selbst, der Mittelpunkt des ganzen Romans, ist ganz deutlich in die Mosesatmosphäre hereingerückt: in vielleicht bewußt ausgearbeiteten Gegensatz zur erschütternden, im Koran bis zur Ohnmacht gesteigerten Wirkung der Theophanie ist Shakespeare ein Genius, der sich den Menschen auf die gelindeste Weise naht (Sendung 326): der Bezug zwischen Wilhelm-Moses einerseits und Moses-Shakespeare anderseits erscheint dadurch hergestellt. Ich wende mich den Spuren der Mosesmystik in der theatralischen Sendung im besonderen zu. Spuren dieses durch die Klettenberg und dann vor allem durch Herder Goethe nahegerückten Ideenkreises lassen sich auch im Urmeister nachweisen. Wilhelm selbst hat einige Züge vom Moses-Faust erhalten: der Brief an Mariane hat vielleicht von dieser Seite her den hohen Schwung erhalten, der so theaterhaft wirkt: er führt aus der Enge der bürgerlichen und theatralischen Existenz ebenso in mystische Gottesnähe wie Fausts Monolog in der Szene „Wald und Höhle“, den Burdach als Vorstufe des Sonnenaufgangsmonologs im II. Teil eng an die mystische Ausgestaltung der Theophanie des Moses rückt. Ist die Gottheit, der sich Faust inbrünstig zu nähern strebt, die Natur, so ist es für Wilhelm die Geliebte. Ein aus der Mosestradition stammendes Bild stellt die Brücke zwischen der Mosesvita, dem Faustmonolog und dem Marianenbrief her. Die Geliebte schließt durch anscheinende Gelassenheit die schon halb geöffnete Brust des Geliebten wieder zu. Burdach knüpft an den Beichtbrief an Herder Juli 1772, in dem Goethe wie Moses fleht: „Herr mache mir Raum in meiner engen Brust“ die niederschmetternde Gesichterfülle der Erdgeistszene und die Mahometkonzeption an. Mariane also hat die Brust Wilhelms halb geöffnet — wie sich Gott-Natur dem Drängen des Moses-Faust entzieht. Weil Goethe für Wilhelm die Höhe des um das Antlitz der Gottheit ringenden Faust gewinnen wollte, mußte die Liebe zum Mysterium erhöht, ins Unendliche projiziert werden: „Es sind keine Träume, meine Liebste: wie ich an Deinem Herzen habe fühlen können, daß Du in Liebe bist, und für mich bist, so ergreife ich auch den glänzenden Gedanken und sage — ich will's nicht aussagen, aber hoffen will ich's, daß auf uns herabsteigen soll die große

Schönheit und die so von allen gewünschte Erscheinung des Übermenschlichen in menschlicher Gestalt." (S. 61.) Es ist die Moses-Theophanie, die Wilhelm wie Faust erleben will. Die „so von allen gewünschte Erscheinung" ist die „Göttererscheinung" des Beichtbriefes, die „a l l e" sind die „Gemeinschaft der Heiligen, Wilhelm fühlt sich wie Goethe als Neophyt der im Grund bisher nur n e b e n a l l e n hergegangen" ist. Daß die Gottheit sich als „große Schönheit" dem Paare Wilhelm-Mariane nahen soll, entspricht der Goethe geläufigen Umdeutung mystischer Ideen in ästhetische, hat aber im intimen Zusammenhang mit der Moses-Theophanie eine besondere Bedeutung. Die neuplatonisch gefärbte Mosesvita Gregors von Nyssa erblickt in der Liebe zu Gott die L i e b e z u r S c h ö n h e i t: Moses ist supremae pulchritudinis amator.

Wilhelm greift in seinem höchsten Glücksgefühl nach einem Bilde, das völlig in die mystische Atmosphäre, die diesen Brief durchweht, paßt: „... was in mir w i e e i n e e w i g e M o r g e n r ö t e a u f- u n d a b s t e i g t, deine Liebe und mein Glück." Er schreibt den Brief „unter der lieben Hülle der Nacht": noch ist er ein Gefangener, der den Anbruch des Morgens erst ahnt: die Geliebte soll ihm die Morgenröte heraufführen, die Morgenröte, die in Miltons Paradiese auf Adam und Eva strahlt, die das tiefste Symbol in Herders Genielehre bildet: Wilhelm und Mariane als das erste Paar, Wilhelm als der geniale schöpferische Künstler, in dessen Brust die Morgenröte, die „große Morgenlektion Gottes" belebend, zeugend auf- und niederwallt. Das Schöpferisch-Geniale ist für Wilhelm in diesem Brief charakteristisch: wie Faust am Ostermorgen fühlt er in sich und durch sich eine neue Welt sich entwickeln: er steht vor den „geheiligten Teppichen", vor den „geheimnisvollen Vorhängen" als Neophyt der Liebe und der Schöpfungsmysterien überhaupt: wie Herders Eingeweihter, der „die Dinge der Welt o h n e V e r h ü l l u n g, ohne D e c k e" sieht. Ich wage die Vermutung, daß Goethe Wilhelm und Mariane im Sinne der mystischen Adamstradition bildete, oder wenigstens in dem Briefe in diese Sphäre erhöht hat. Es bedeutet m. E. einen inneren Unterschied von der Faustdichtung, daß Goethe im „Meister" den Helden an drei Wendepunkten in engsten Zusammenhang mit dem Weibe rückt: Mariane, Mignon, die Unbekannte: es scheint doch die

Nebenabsicht bestanden zu haben, das Paar darzustellen, das in heiliger Harmonie mit der Natur den Morgen begrüßt (Marianenbrief), durch schmerzliche Erschütterung und im Kampf mit der Sinnlichkeit (Mignon) zu strahlender und fruchtbarer Weiblichkeit (Natalie, Makarie) emporsteigt, während Faust in näherem Anschluß an den einsamen Moses gerade die feierlichsten Momente seines inneren Werdens allein erlebt. (Monolog, Wald und Höhle, Sonnenaufgang.) Es ist für die allgemeine Tendenz der „Lehrjahre", Magie vom Pfade Wilhelms zu entfernen, sehr bezeichnend, daß gerade diese von der Vorstellung der Theophanie genährte Stelle: die höchste Schönheit zum ersten Paar herabsteigend, getilgt wurde und daß dafür ein auf den erhöhten Schauspielerberuf hinzielendes Ersatzstück eingeschoben wurde. (Jub.-Ausg. XVII, 72: „... aber hoffen will ich, daß wir einst als ein paar gute Geister den Menschen erscheinen werden, ihre Herzen aufzuschließen" usw.) Daß aber bei den wohlüberlegten Feinheiten der theatralischen Sendung eine gewisse Absicht, die später verschoben wurde, bestanden haben mag, ist nicht ganz unwahrscheinlich. Spielt doch ein wichtiges Symptom der Moses-Symbolik: die Systole und Diastole, die beengte Brust und das freie Ausatmen in dem Jugendfragment „Roman in Briefen" eine gerade im Hinblick auf die Kürze des Fragments überaus bedeutsame Rolle: Empfindet doch Goethe gerade in der in der „Sendung" noch so deutlich nachklingenden Shakespeare-Rede die Beklemmungen des großen, aber sprachlich gehemmten Volksführers Moses: „Laßt mir Luft, daß ich reden kann." Von demselben freilich abgeschwächten und modifizierten Erlebnisgehalt zeigt die Stelle der Sendung 74: „In der Folge, als der Jüngling sich von innen heraus fühlte..., verschmähte er die Worte, weil er das für unaussprechlich hielt, was in ihm aufquoll. Ihm war es auch nicht in Worte zu fassen, es dehnt sich alles zu weit auseinander, daß er es mit den engen ängstlichen Banden des bestimmten Ausdruckes nicht umgrenzen konnte, besonders wenn ihm jemand widersprach." Der Sprachfehler des Moses, vertieft durch die auf mystische Konstruktionen basierende Sprachtheorie des nordischen Magus, klingt hier deutlich durch.

Zwischen die große Welt und das Theater schiebt sich auf höherem Niveau die Dichtung ein. Der Dichter, wie ihn Wilhelm begeistert schildert (S. 88), fühlt nicht den

Einzelfall, sondern das Gewirre der Leidenschaften, das Traurige und Freudige jedes Menschenschicksals, Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft in einer Einheit. Hier sind also schon die geistigen Wurzeln der Definition des Dichters, die das Vorspiel zum Faust viel später erst konzipierte: die bewußt-werdende Monade, die Harmonie des Weltalls und die bewußte, harmonie-schaffende Schöpferkraft des Dichters. Daß auch hier spezifisch mystische Einflüsse zu greifen sind, zeigt Sendung 92: „Enterbt und nackt übergab ich mich der Muse, die mir ihren goldenen Schleier zuwarf und meine Blöße bedeckte." Die Muse, die den goldenen Schleier reicht, ist die Spenderin des aurum potabile, das Goethe (an Kestner, Juli 1773, Morris a. a. O. III, 50 f.) von den „heiligen Musen" erfleht, wie es die Klettenberg (an Lavater, 7. September 1774, Fünck a. a. O. 281) „als unverweslichen Tropfen" genossen: wieder eine jener von Burdach aufgezeigten Umbildungen mystischer Termini ins Künstlerische. Es handelt sich auch bei diesem Symptom um die mystische Alchymistenrolle des Moses, die aus dem biblischen Bericht von der Zertrümmerung des goldenen Kalbes sich entwickelt hat. Aus diesem von Goethe sofort ins Künstlerische umgesetzten Symbol kommt auch der Trunk, den der Harfner „in purem Golde" erfleht: er ist der zum Dichtertrunk umgewandelte Heiltrunk pietistischer Alchymisten.

Es sei nur noch in diesem Zusammenhange angemerkt, daß der alte Goethe, seine Wanderjahre gegen Pustkuchens Pamphlet verteidigend, sich der ursprünglichen Moses-konzeption erinnert zu haben scheint, wenn er Moses mit Meister identifiziert:

Über Moses Leichnahm stritten
Selige mit Fluchdämonen;
Lag er doch in ihrer Mitten,
Kannten sie doch kein Verschonen!
Greift der stets bewährte Meister
Nochmals zum bewährten Stabe,
Hämmert auf die Pustrichs Geister,
Engel brachten ihn zu Grabe. —

So hat Goethe den „Meister", den mit der Mystik Hamanns und Herders getränkten maurerischen Terminus, mit dem Tode des Moses, dem Ausgangspunkte der Burdachschen Faust-Moses-Gleichung in nahe Beziehung gerückt.

Albert Fries hat an einen unscheinbaren, aber bei Goethes Freude an geheimnisvollen Bedeutungen immerhin auffallenden Terminus eine fruchtbare Bemerkung geknüpft. Er verweist von dem seltsamen „Aufwickeln", das Mignon an Wilhelm morgens vollzieht, auf einen ganzen Komplex: „eingewickelte Jugendkräfte, seelischer Puppenzustand ...". Und zwar mit besonderem Bezug auf den gleichzeitigen Seelenzustand Wilhelms, auf sein „gepreßtes Herz". Damit gewinnen wir eine Brücke zur Mosesmystik: es ist die Enge der Brust, um deren Ausweitung Moses bittet, die „dunkle Einwickelung", die der Mahomet Goethes, wie ein Kind in enge Windeln eingepreßt, empfindet. Marianen gegenüber fühlte sich Wilhelm als ein Gefangener, der ängstlich lauschend an seinen Ketten feilt: auf der Stufe, auf der er sich Mignon gegenüber findet, hat diese Enge ihren Höhepunkt erreicht und erheischt Lösung, wie sie Moses und Mahomet erflehen. Diese Lösung vollzieht sich am Schlusse des vierten Buches der Sendung: desjenigen Buches, in dem innerhalb des Organismus der Sendung Mignon in einer Weise dominiert, wie es in den Lehrjahren auch in der Exequienszene kaum der Fall ist. Beider gepreßtes Herz macht sich in einer Tränenflut Luft, deren innerer Zusammenhang mit der Mystik leicht nachzuweisen ist. Es ist das mystische Läuterungsbad, das auch Faust, die Seele „von erlebtem Wust und Graus" zu reinigen, zuteil wird. Es ist im Grunde der „reine Lebensstrom", der die Schleusen des Herzens öffnet, die „den reinen Fluß der Lebenslehre" gehemmt hatten („Zwo biblische Fragen", Jub.-Ausg. XXXVI, 103 f.). Es ist die Diastole, die auf die Systole folgt, ein mystischer Seelenvorgang, der, wie im Faustdrama, auch im Roman als konstruktives Element verwendet wird. Zum zweitenmal folgt eine von Tränenströmen begleitete seelische Entspannung auf eine Zeit dumpfen Unbehagens: schon früher (2. Buch, 3. Kap.) sucht sich die durch Marianens Untreue und das Ungenügen an seiner theatralisch-dichterischen Existenz in die Systole zurückgedämmte Empfindung zu befreien. Damals war Wilhelm wie Faust allein: jetzt befindet er sich in seltsamer Verbindung mit einem Wesen, das berufen scheint, an Stelle Marianens zu treten, ihm das Theater nicht als Kulissenzauber, sondern im Sinne seiner Shakespeare-Auffassung zu zeigen. Da beginnt die „Wiedergeburt" Wilhelms im Ge-

sange des Harfners, die Seele wirft die „drückende Schale" ab, die Gegenstände erscheinen im Lichte der Kunst veredelt: ganz parallel dazu tritt die Musik auch im Schlußkapitel des vierten Buches als lösende, befreiende Macht auf, Mignon und der Harfner gegenüber aller Realität eine große mystisch-künstlerische Einheit. Aber noch erscheint der Moment der Entspannung für Wilhelm nicht gekommen zu sein: Philines Schäferlied lenkt die Stimmung ab; daß er unmittelbar Philinen in die Kammer folgen will, bedeutet den vorläufigen Sieg der sinnlichen Mächte. Endlich nimmt das Buch einen weiteren Aufschwung zu der an den pietistischen Gottesdienst angeknüpften Unterredung mit dem Harfner: man beachte aber, wie der Dichter auch hier wieder retardiert: ein vernünftiger Mensch, der in Wilhelms Gehirn geschaut hätte, müßte ihn notwendig für wahnsinnig gehalten haben (Sendung S. 263). Nun erfolgt die stärkste „Zurückdämmung", Zusammenpressung, der Höhepunkt der Systole: Der Beginn des 16. Kapitels, das Wilhelm in trüber Resignation zeigt, die Seele von der Schwere niedergezogen, die Einheit seiner Persönlichkeit zersplittert: es ist ein trauriges Resumé, das der Dichter für seinen Helden anstellt, die höchste Steigerung des schon früher angeschlagenen Wahnsinnmotivs beschließt das traurige Seelengemälde (S. 277: „... eine Art von Wahnsinn ..., der in der Folge ganz und gar unheilbar werden kann"). Da folgt die große Schlußszene: Der Anfang des fünften Buches zeigt Heiterkeit, Befreiung: „... der Druck, die Beängstigung, Kurzsinnigkeit und Not, die bisher fast über ihn den Meister spielten, sollten von seinem Haupte, von seiner Brust sich hinwegheben ..." Zugleich mit der Enge der Brust weitet sich die Enge seiner Verhältnisse, und ganz natürlich läuft die Linie steil hinauf zur Apotheose des Adels, einer Parallele zur Dichterapotheose im dritten Kapitel des zweiten Buches. Hier sind Ansätze, die später zur sozialen Ausgestaltung des Romanes verwendet wurden: von hier läuft die Linie aber auch nach rückwärts zum Mahomet. Auch Mahomet irrt wie Wilhelm „mit irrendem Volk", gieriger Sand, Hügel hemmen ihn zum Teiche: (niederes Theater), die Blumenwiese echter Kunst (Shakespeare, Mignon) droht ebenfalls ihn zu absorbieren, dennoch wird er zum wichtigen Faktor, zum Fürsten, der sich mit einer bereits sozial-ökonomisch akzentuierten unio mystica dem

Vater Ozean vermählt. Goethe wendet die mystischen Termini nicht nur ins Ästhetische, sondern auch ins Soziale, Sittliche, entwickelt die Realität aus mystischem Hintergrund, der immer mehr zurücktritt. Es sei hier die lose Beziehung zu der mit der Mosesmystik zusammenhängenden Mahometkonzeption kurz angedeutet: Die Nachtstimmung unter dem Fenster Marianens, die mit dem grellen Mißton scheinbar verratener Liebe schließt: die Seele Wilhelms öffnet sich völlig, wie die Mahomets unter dem nächtlichen Sternenhimmel: der Herr naht sich Mahomet freundlich, wie es Wilhelm im Briefe an Mariane erfleht: die Brust ist geöffnet, die harte Hülle des Herzens weggenommen.

Von ganz besonderer Bedeutung ist aber das Stromsymbol aus dem „Mahomet": es steht zweifellos in engem Zusammenhang mit der mystischen Stromsymbolik, die Burdach (a. a. O. S. 757) in dem Erbauungsbuch der Madame Jeanne Bouvières de la Mothe-Gayon: „Les torrents spirituels" (1683) nachweist. Als wichtiger Vermittler dieser französischen Mystik, die ebenso auf die irrationalen Strömungen in Deutschland eingewirkt hat, wie zu Ende des 18. Jahrhunderts die übrigens an Jakob Böhme genäherte Theosophie Saint Martins auf die deutsche Romantik, ist Gottfried Arnold anzusehen, der Verfasser der von Goethe hochgeschätzten Kirchen- und Ketzergeschichte, eine höchst problematische, durchaus künstlerische Natur, dessen geistesgeschichtliche Bedeutung durch die Monographie von William Freiherrn von Schröder (Heidelberg 1917) dankenswert aufgehellt wurde. Gewiß hängt seine Lyrik formal und motivisch mit der übrigen pietistischen Lyrik vielfältig zusammen, doch quillt sie aus unmittelbarstem Erlebnis, ist Ausdruck einer zwiespältigen Seelenstimmung, die gelegentlich ergreifenden Ausdruck findet:

„O stilles Lamm, o sanftes Wesen,
Wann werd' ich dir doch ähnlich sein,
Daß meine Seel' in dir genesen
Und durch dein Blut kann werden rein?

Tilg' meines wilden Feuers Toben,
Nimm hin des Grimmes Heftigkeit
Und laß mich in der Still' dich loben
Mit göttlicher Gelassenheit."

Als stärkstes Wesenselement Arnolds formuliert Schröder die Sehnsucht nach Einsamkeit: ein auch zu Goethes Zeit durch J. G. Zimmermanns vierbändiges Werk „Von der Einsamkeit" viel diskutiertes Lebensproblem, das durch den Aufenthalt des schweizerischen Theosophen Hermann Jakob Obereit in Weimar, der sich in der 1781 veröffentlichten Schrift „Die Einsamkeit der Weltüberwinder" im Gegensatz zu Zimmermann als begeisterter Anhänger der Einsamkeit bekannt hatte, gerade in den für die Konzeption des Harfners wichtigen Herbstmonaten 1782 Goethe persönlich nahegerückt wurde und seiner damaligen Stimmung entgegenkam[1]). Aber auch sonst dürfte Arnolds geistliche Liebeslyrik, die freilich gelegentlich auch der verwilderten Mystik ihren Tribut zollt (Schröder a. a. O. S. 90 f.), Goethe, dem sie im Kreise der Klettenberg nahe trat, lange nachwirkende Anregungen geboten haben. Gerade die „beängstigende Glut", die einen älteren Biographen Arnolds, Franz Dibelius, „aufs tiefste verletzt und beleidigt", die von diesem orthodoxen Beurteiler gerügten „Übergriffe der Phantasie und hart an das Gnostische streifenden Anschauungen" dürfte Goethe, der sich vom sinnlich-übersinnlichen Treiben der pietistischen Jugendfreunde bald abwandte, die Werke Gottfried Arnolds, die einen Niederschlag uralter, über die Gnostiker bis zu den Apokryphen des Alten Testaments reichender Geheimlehren darstellen, auch noch über die Klettenberg-Epoche hinaus wertvoll gemacht haben. Vor allem konnte er in dem Buche Arnolds „Das Geheimnis der göttlichen Sophia oder Weisheit" (Leipzig 1700) den lyrischen Ausdruck von Ideen und Stimmungen finden, die in der Gestalt der Mignon lebendig geworden sind. Burdach hat am Schlusse seiner „Faust- und Moses"-Studie kurz auf das „urmystische Zwitterwesen Mignon" verwiesen, das Goethe „aus Gottfried Arnolds seltsamem, gnostisch-chiliastischen Buch von der ‚Sophia' oder aus damit verwandten mystischen Lehren geschöpft hat" (a. a. O. 789). Es handelt sich um eine Hypostase der Weisheit, die in den Büchern Jesus Sirach und im Buch der Weisheit vom Throne Gottes herabsteigt, zum Mittler zwischen Gott und dem Menschen wird: „Sie belohnte den Heiligen ihre Arbeit und leitete sie durch wunderliche Wege; und war ihnen des Tages ein Schirm

[1]) Vgl. Hans Berendt: Goethes „Wilhelm Meister". Ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte. Dortmund 1911.

und des Nachts eine Flamme wie das Gestirn" (Weisheit X, 17). Sie ist schon in den Apokryphen verknüpft mit den Symbolen des Stromes und des Morgenlichts, die wir als bedeutungsvoll auch für die Konzeption der „Sendung" erkannt haben: „Ich aber ging hervor wie ein Bächlein aus dem Strom und wie eine Wasserleitung in den Lustgarten. Ich sprach: Ich will wässern meinen Garten und tränken meine Wiese. Da ward mein Bächlein zum Strom, und mein Strom ward zum Meer. Denn meine Lehre leuchtet so weit als der lichte Morgen und scheinet ferne" (Jesus Sirach XXIV, 40—45). Steht die Theophanie des Moses-Faust im Zeichen des flammenden Dornbusches, so ist für die sanfteren Einwirkungen von Mignon-Sophia das Symbol des Wassers maßgebend. So apostrophiert Arnold die Sophia:

„Du bist mir, o Schwester, o holdeste Braut,
Ein Brunnen der Gärten, die Quelle der Freuden,
Ein Teich, an lebendige Wasser gebaut.
Von diesen gewässerten fruchtbaren Weiden
Dein Strom, ja dein Meer der erquickenden Gnaden,
Sind meinem verschmachteten Geist wohlgeraten..."

Bald aber kommt jene leidenschaftliche Zärtlichkeit zum Ausdruck, die Arnolds Lieder zu Vorläufern der Mignonlyrik machen:

„Brich endlich heraus, du gehemmte Flut
Der Weisheit und Lieb' aufgehaltne Flüsse."

Das ganze Innere des Menschen kommt in Aufruhr, die Vitalität wird gesteigert:

„wenn deine betauende, freundliche Gunst
Mich ganz kann benetzen und reichlich durchgießen."

Die Wirkung dieser Durchflutung ist die Aufgabe des Ich, eine Umwandlung der Persönlichkeit:

„Da sitz' ich beschwemmet und möchte zergehen,
Das Feuer mag nicht vor dem Wasser bestehen."

Es sind „mächtig erweckende Kräfte", die sich dem Menschen, der sich von Sophias Fluten durchströmen läßt, mitteilen: die Diastole ist nicht nur von momentaner lösend-befreiender Wirkung, sondern verschiebt die gesamte seelische Disposition des Menschen.

Zum Wasser- tritt das Felsensymbol: hier sind deutliche Verknüpfungspunkte mit der Mosesvita, die die Annahme einer Verschmelzung der beiden mystischen Stoffkreise durch Goethe zu stützen geeignet sind. Mignons Lied im dritten Buch, ein Vorklang der lösenden Diastole in IV, 16, ist ganz aus dieser mystischen Sphäre geboren:

„Zur rechten Zeit vertreibt der Sonne Lauf
Die düstre Nacht und sie muß sich erhellen,
Der harte Fels schließt seinen Busen auf,
Mißgönnt der Erde nicht die tiefverborgnen Quellen.“
(Sendung 191.)

Arnold mahnt (a. a. O. S. 10):

„Sey derowegen geliebte Seele nochmals treulich ersuchet, daß du dein Herz nicht verschließest und verhärtest gegen die so liebreichen lockungen[2]) der Göttlichen Liebe welche sich dir so gar gerne mitzutheilen begehret.“

Er bittet die Geliebte Sophia (a. a. O. II, 15):

„O geheimnisreiche liebe
Die sich im verborgnen schenckt!
Öffne die geheimen triebe
(Wenn mein Sinn ans creutz hin denckt).“

Die Schwester Weisheit ist „ein verschlossener Quell“, der sich dem Menschen zwar liebreich naht:

„Du gehst zwar jeder Seel entgegen
Erklingst in ihrem tiefsten Grund
Und bist so nah in ihrem Mund
Daß sich der Fluß nicht darf bewegen ...“

Aber sie bleibt den meisten unerkannt: die Quelle ist der Erde mißgönnt:

„Ach edler Schatz du kannst kaum finden
Ein eintzig Hertz, das dir gehorcht
Das vor die rechte Ruhe sorgt
Und sucht mit dir sich zu verbinden.“

Die schöpferische Tat des Urmagiers Moses hat bei Arnold deutliche Spuren zurückgelassen: ein Strom möge sich „auff ein vertrocknet land“ ergießen (Sophia II, 117). Um

---

[2]) Vgl. Sendung S. 372: „Die sanften Lockungen des lieben Schutzgeistes.“

den „frischen Geist" ächzt das „dürre Erdreich" (a. a. O. II, 127). Ganz besonders wichtig ist aber Sophia II, 130:

„Das wort der Weißheit. Ich kann nicht zusehen des Knaben sterben: nach dem bilde I B. Mos. XXI 16 oder: Bekümmerte fragen des Seelengeistes auff der reyse in den wüsten, von Sophia beantwortet." Die Menschenseele bittet Mutter Sophia um einen Trunk: die Weisheit verweist den Menschen in seine eigene Brust zu schauen:

„der brunn ist nah der dich kann laben:
wenn ihn dein Geist im Stillseyn findt."

Syn- und Diastole atmet dieser Wechselgesang: dann braust der Jubelgesang des eröffneten Paradieses (a. a. O. 143):

„der liebe uhrquellen
die müssen aufschwellen:
Vom thaue des friedens verbleibe nichts leer!
Ihr wasser des lebens ergießet euch sehr!"

Diese enge Beziehung zwischen dem Quellwunder des Moses und der Quellsymbolik der Sophienliebe macht es natürlich, daß der Vers des Mignonliedes beginnt:

„Zur rechten Zeit vertreibt der Sonne Lauf
die düstre Nacht und sie muß sich erhellen ..."

Es ist die Morgenmystik, die in Herders Moses-Auffassung eine so große Rolle spielt, die in der Beziehung Wilhelm-Mariane ein Steigerungsmittel in die mystische Region der Mosesvita war. Daß sie für die Relation Wilhelm-Mignon verwendet erscheint, ist nicht künstlerische Willkür, die mit dem Bildvorrat nach Belieben schaltet, sondern steht in engem Bezug zur mystischen Tradition. Bei Arnold findet sich eine Anrufung des Morgensterns (II, 160):

„O Morgenstern! Du Sonn der gantz erfrornen erden
Steig in den deinigen viel mächtiger empor
Biß an die Mittags-höh: damit sie fackeln werden
Dein licht gleich einem blitz zu scheinen noch hervor
Durch alles denckle durch."

Und in den „göttlichen Liebesfunken", dem zweiten Teil des „Sophiabuches", sehnt sich der Mystiker aus der Nacht, die ihn umgibt (III, 258):

„So bald ich hab erblickt
Den morgenstern im dunklen

Der nach der schrifft kan funklen
Ward zwar mein geist erquickt:
Doch schrie ich nach der Sonnen schein
Und wollt in ihr ganz lichte seyn."

Ich glaube die enge Verschlingung von Moses- und Sophiatradition, von Morgen- und Quellenmystik in dieser Strophe genügend dargetan zu haben: zum zweitenmal naht sich Wilhelm die Gottheit, die er im Marianenbrief erfleht, leise lockt sie aus Mignons rätselhafter Zwittergestalt.

Diese Zwittergestalt ist nun nicht, wie noch kürzlich behauptet wurde (Gustav Cohen, Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft 1920, S. 132 ff.), eine pathologische Mißbildung, obschon der Hermaphroditismus Goethe durch Winckelmann u. a. nahegebracht sein mochte (vgl. F. Giese, Der romantische Charakter I, 41 ff.), sondern ist mystisches Wandergut, das in der theoretischen Einleitung zu Arnolds Sophiabuch eine ausführliche Kodifizierung fand. Es mag schon in der vorgnostischen Tradition eine gewisse Vermischung des Engels- und des Sophia-Begriffes stattgefunden haben: später verdrängt die Logos-Hypostase die Sophia-Hypostase, so daß ein doppelgeschlechtlicher, androgyner Zug in den ganzen Komplex eindringt. Bei Arnold nun gewinnt dieses Motiv die lyrischsubjektive Färbung eines höchst seltsamen Erlebnisses. In der ersten Epoche seiner Lyrik vor dem Sophiabuch dichtet Arnold ganz im Bildervorrat des Hohenliedes befangen aus der Sphäre der Braut heraus: Schröder verweist (a. a. O. S. 104) auf den merkwürdigen Eindruck, den diese ganz aus frauenhaftem Liebesempfinden heraus gestaltete Lyrik macht, in der ein Mann ständig von seiner Jungfrauschaft, seinem Mutterschoß und seiner Schwangerschaft redet. „Er fühlt, wie ein nie empfundenes Drängen und Quellen sein Inneres durchzieht, ein Zeichen, daß er ein Pfand der göttlichen Liebe unter dem Herzen trägt" (Schröder a. a. O. 105). Aber nicht nur sich projiziert Arnold ins Weibliche: Christus selbst bekommt weibliche Geschlechtsmerkmale, wird aber dann unter dem Einfluß Böhnes durch die Jungfrau Sophia ersetzt, wodurch die menschliche Seele zu ihrer wirklichen Weiblichkeit auch noch die Männlichkeit dazuerlangt, androgyn im Sinne der kugeligen Doppelmenschen im Symposion Platons wird. „Es hat hier nicht nur eine Umschaltung stattgefunden,

sondern auch eine Ergänzung; jetzt umarmt der Mann in sich seinen weiblichen Teil, Sophia, die in seiner Seele wohnende geheime Braut. Dieses hier nur angedeutete Verhältnis von Sophienlyrik und Hoheliedpoesie bedürfte einer eingehenden Untersuchung, welche zu erforschen hätte, in welchen Ausgestaltungen das Sophienmotiv im Pietismus und in der Theosophie Böhmes und seiner Anhänger auftritt, welche Abwandlungen es erfuhr von seinem ersten Auftreten in der Lehre des Gnostikers Valentinos durch das Mittelalter bis zu Jakob Böhme, der es zur vollen Entwicklung brachte, und wie es schließlich einfließt in die Romantik, um in der Dichtung des Novalis eine zentrale Rolle zu spielen" (Schröder, a. a. O. 109 f.). Dieser Wunsch ist durch die Arbeiten von Giese[3]) und Kluckhohn[4]) in Erfüllung gegangen, wobei von Kluckhohn auch die mystischen Wurzeln des romantischen Liebesproblems bei Böhme, Arnold, Zinzendorf und Saint Martin aufgezeigt und der Androgynenmythos mehrfach herangezogen wird, der in der Darstellung Gieses überhaupt in den Mittelpunkt gerückt wird, ohne daß von einem der beiden verdienstvollen Forscher das Mignonproblem in den weitgespannten Kreis ihrer Betrachtungen gezogen wurde. Ich möchte durch die isolierte Betrachtung von Arnolds Sophiabuch nicht eine andere der vielen mystischen Quellen ausschließen, aus denen Goethe diese Vorstellungsmassen zugeströmt sein mögen: das Wesentliche ist, zu zeigen, wie sich diese zufällig auch durch Gottfried Arnold mit einer ungewöhnlichen dichterischen, von starkem Erlebnisgehalt erfüllten Kraft gestalteten Ideen in Goethes Roman künstlerisch auswirken.

Das sechste Kapitel des Arnoldschen Sophiabuches (39 ff.) handelt „von der ewigen Sophia geschlechtsnamen und jungfrauschafft". Hier wird Jakob Böhmes Androgynenlehre auf Sophia projiziert, womit sich (wie einerseits mit der Mosestradition) die Verbindung mit der mystischen Adamstradition (cf. Burdach a. a. O. 650) herstellt. Der androgyne Mensch, durch Adams Sündenfall gespalten, sei in dem aus der Jungfrau geborenen Christus wieder in seiner ursprünglichen Zweigeschlechtigkeit hergestellt. Bei Arnold erhält

[3]) Der romantische Charakter I. Die Entwicklung des Androgynenproblems in der Frühromantik. Langensalza 1921.

[4]) Die Auffassung der Liebe in der Literatur des 18. Jahrhunderts und in der deutschen Romantik. Halle 1922.

indes diese Adam-Sophia-Christus-Mystik eine bestimmte, für die Konzeption der Mignongestalt wichtige Formulierung: es wird immer wieder versichert, daß in der Gottheit kein Geschlecht sei: „Die unsichtbare natur ist nicht in mann und weib getheilet wird auch nicht durch vermehrung oder geburt fortgepflantzet. denn ein Wesen das kein fleisch hat hat keine Gemeinschaft mit leibern." (a. a. O. 40.) Mignons Sehnsucht ist nach jenen geschlechtslosen, göttlichen Regionen gerichtet:

„Jene himmlischen Gestalten —
Sie fragen nicht nach Mann und Weib. — —"

Ich halte die Schlußszene des vierten Buches der „Sendung" für eine grandiose Abschiedsszene, obwohl sich Mignon gerade hier eng an ihren väterlichen Gebieter anschließt und auch weiterhin aus der Sendung nicht ausgeschaltet ist. Die völlige Eliminierung Mignons findet erst in der Exequienszene der Lehrjahre statt. Wolff hat nicht mit Unrecht auf die Theaterhaftigkeit dieser Szene verwiesen: aber sie ist m. E. nicht ein Beweis für eine veränderte Auffassung gegenüber der „Sendung" wie Wolff postuliert, sondern gerade für die Kontinuität: vielleicht sollte sich der in der Sendung deutlich vorbereitete Tod Mignons unter mystisch akzentuierten Theaterformen vollziehen. Aber für Goethe war diese so theatermäßig in Szene gesetzte Exkorporation kein ästhetisch befriedigender Ausklang des so groß angelegten Mignonromans. Parallel der zahlreichen Umtransponierungen mystischer in ästhetisch-künstlerische Komplexe ist eine Serie von Kunstwerken, die der wandernde Wilhelm mit dem reisenden Kunstfreund herstellt, das dauernde Denkmal des holden Kindes. Wichtig ist die Szene auf der höchsten Terrasse der Isola bella (Jub.-Ausg. XIX, 281): hier klingt der „sanfte Lehrstrom", durch die künstlerische Atmosphäre gedämpft, aus, indem — parallel dem musikalischen Abendopfer des Harfners in IV, 16 der „Sendung" — Mignons „Zartgesang" ertönt: „die Frauen warfen sich einander in die Arme, die Männer umhalsten sich, und Luna ward Zeuge der edelsten, keuschesten Tränen." Hier erfolgt der Abschied, als den ich die Szene der „Sendung" zu interpretieren wagte, wirklich die beiden Damen entschwinden Wilhelm und dem Kunstfreund: „Nun fühlte sich unser Künstler, welchen der Freund mit sich riß, unter dem hehren Himmel, in der ernst-lieblichen

Nachtstunde, eingeweiht in alle Schmerzen des ersten Grades der Entsagenden, welche jene Freunde schon überstanden hatten, nun aber sich in Gefahr sahen, abermals schmerzlich geprüft zu werden." Mignon hat sich wie die una poenitentium von Faust II, 5 dem Frühgeliebten wieder genaht: nicht mehr in der Scheinkunst der künstlich erhaltenen Leiche, nicht in der theatralischen Drapierung als kostümierter Engel, sondern durch die Macht der Erinnerung, aufgelöst durch die Natur, durch wahre Kunst und durch edle Frauengestalten.

Ich möchte noch einige Bemerkungen über die Quellen zu Mignons Äußerem anfügen, das ja in jedem kleinsten Zuge tiefsymbolisch geformt ist. Wichtig ist für die Deutung der Einzelheiten ein Werk Herders, das in seinem langsamen Werden sich durch die ganze Jugendzeit Goethes zieht und das endlich gerade zu Beginn der Konzeption der „Sendung" abschließende Gestalt erhielt: die Plastik. Burdach rückt Herders „Plastik" in den weitgespannten Kreis seiner Faust-Mosesstudie. (II, 633, ff.) Er verweist auf die innige Verbindung, die zwischen Herders Philosophie des Gefühls, die sich in der „Plastik" entschleiert und zwischen dem Mosesgebet im Koran um Brusterweiterung wahrnehmen läßt, auf die physiognomische Deutung des Mosesgebetes, auf die weiten Perspektiven, die sich auf die tiefste Lebensfrage der wissenschaftlichen und künstlerischen Entwicklung des Straßburger Goethe, auf den durch die Hüllen, durch die Schattenspiele der farbigen, flächenhaften Außenwelt dringenden Urdrang der Geniezeit eröffnen. In die „theatralische Sendung" ist m. E. dieser tiefste Lebens- und Kunsthintergrund der „Plastik" nicht eingedrungen, wenn man nicht das schmerzliche Lebensgefühl Wilhelms im Marianenbrief, der mit beiden Armen in die Unendlichkeit langen will und ins Leere greift, der hinter den bemalten Pappwänden Natur und Welt sucht, die sich ihm immer wieder entzieht, mit den Ideengängen Herders in Zusammenhang bringen will. Aber in bedeutsamen Einzelheiten hat die Plastik" und der sie umwitternde mystische Gedankenkomplex doch auch in der Urgestalt des „Meister" greifbare Spuren zurückgelassen.

Mignon ist eigenlich die einzige Person im Roman, deren Äußeres genau angegeben wird. Ich hoffe nicht fehl zu gehen, wenn ich für die Stelle der Sendung 157 die Hintergründe in Herders „Plastik" suche: „Seine Augen und sein Herz wurden unwiderstehlich von dem geheimnisvollen Zustande

dieses Wesens angezogen ... ihr Körper war gut gebaut, nur daß ihre Knöchel und Gelenke einen stärkeren Wachstum versprachen oder einen zurückgehaltenen ankündigten. Ihre Bildung war nicht regelmäßig aber auffallend, ihre Stirn kündigte ein Geheimnis an, ihre Nase war außerordentlich schön und der Mund, ob er schon ein wenig aufgeworfen war und sie manchmal mit demselben zuckte, doch noch immer treuherzig und reizend. Ihre Gesichtsfarbe war bräunlich, mit wenigem Rot ihre Wangen besprengt, überhaupt von der Schminke sehr verdorben, die sie auch jetzo nicht anders als mit dem größten Widerwillen auflegte. Wilhelm sah sie noch immer an und schwieg und vergaß der Gegenwärtigen unter seiner Beobachtung.“ Die Schilderung wird vom seelisch-sinnlichen Interesse Wilhelms für Mignon förmlich eingerahmt: die Außenwelt, das bunte oberflächliche Treiben der Theaterleute versinkt vor dem Farben- und vor allem Formenspiel des Gesichts. Mignons Stirn kündet ein Geheimnis an: in den „Studien und Entwürfen zur Plastik“ aus dem Jahre 1769, der ersten Fassung des Plastikaufsatzes, wird im II. Absatz, der „von der Fühlbarkeit, die in der Skulptur von innen aus zu uns spricht“ die Stirn des Menschen beschrieben (Suphan VIII, 91): „Stirn! Was verkündet sie? sie ist die Wohnung und der Tempel von der ganzen Gesinnung der Seele: der Gedanke, die ewige Behausung der Seele, hat sie sich gewölbt, sie redet durch Gedanken herab, in denen die Seele gleichsam sich ewig befindet.“ Im weiteren Verlauf der ausführlichen Darlegung über die Stirne kommt Herder auf die verschiedenen Gesinnungen und Nationsdifferenzen, die sich durch die Stirnbildung verkündigen und schließt: „wenn ich meine Stirn erheitere, so erheitert sich auch meine Seele. Eine ewig verfinsterte Stirn muß auch ängstlichen Geist geben.“ Also die Stirn als charakterologisches Moment: daher kündigt in einer Analogie zu Herders Beispielen die Stirn der Mignon die dem Geheimnis, das den Herder-Hamannschen Geniebegriff umwittert, so nahe steht, ein Geheimnis. Auch in der ausgeführten „Plastik“ von 1778 nimmt die Stirn eine dominierende religiös akzentuierte Stellung ein (Suphan VIII, 45 f): „Ich komme zum Antlitz des Menschen, zur Tafel Gottes und der Seele. Heilige Decke, verbirg mir den Glanz und zeige mir Menschheit. Das Leuchten des Angesichts zeigt sich insonderheit auf der Stirn: da wohnet Licht, da wohnet Freude: da wohnet dunkler Kummer und Angst und

Dummheit und Unwissenheit und Bosheit. Kurz, wenn wir Gesinnung des Menschen im reinsten Verstande... meinen, so ist, glaube ich, dieses die leuchtende eherne Tafel.“ Die weiteren Ausführungen arbeiten das charakterologische Moment wieder scharf heraus: wichtig erscheint mir im Zusammenhang mit Mignons Naturhaftigkeit, daß die Stirne ein Produkt der Natur ist: „... und sie ist von der Natur offenbar selbst gebildet, daß sie das Angesicht solle leuchten lassen oder verdunkeln.“ (VIII, 46.) Hier scheint mir ein physiognomisches Fragment Lavaters wichtig. Auf der elften Tafel der zehnten Zugabe des IX. Fragments sind zwei Kinderköpfe mit einem Profil einer erwachsenen Idealgestalt vereinigt. Lavater kritisiert die Stirnen der Kinder, die ein Fehler der Natur seien: „Solchen Stirnen ... sind durchaus der Charakter der Hartnäckigsten, Unbiegsamsten, Eigensinnigsten, Unerbitterlichsten. Sie sind das Werk der Natur! Aber auch zugleich der Leidenschaft. Eine solche Stirne hat die Natur keinem Kinde dieses Alters angeformt! Eine solche Stirne konnte bey einem Kinde dieses Alters keine Leidenschaft und keine Gewohnheit bilden.“ Mignon ist nun durch ihre latente Leidenschaft innerlich über das Kindliche hinausgewachsen: dadurch kommt da ganz im Sinne der „Plastik“ zum seelischen das psychologische Moment: die Disharmonie zwischen der mit dem Ursprung verbundenen, nach Exkorporation ringenden Mignon-Seele und dem im Wachstum zurückgebliebenen Körper; Goethe wendet dieses „Mißverhältnis“ sofort ins Physiognomische: „Ihre Bildung war nicht regelmäßig“. Lavater bespricht seinen mißratenen Kinderkopf weiter: „Von der Disharmonie dieses Gesichtes ließe sich noch manches sagen. Die meisten Zeichner scheinen von dieser von der Natur so heilig beobachteten Harmonie und Homogeneität der menschlichen Bildung, besonders des Gesichtes, nicht nur den mindesten Begriff, sondern auch nicht einmal die geringste Ahnung zu haben.“ Eine unkindliche Schärfe findet Lavater in den Profilen: Mignons Wesen besitzt etwas merkwürdig trockenes, ihr Blick hat eine gewisse Schärfe. Zu dieser scharfen Profilierung rückt Lavater den Mund in Gegensatz: „Diese Schärfe schickt sich auch gar nicht zu dem ruhigeren, natürlicheren, genußfroheren Umrisse des Mundes...“ Der Mund ist also sinnlich: Mignons Mund ist zwar „treuherzig und reizend“, aber doch „ein wenig aufgeworfen.“ Im ersten „Plastik-“Entwurf Herders ist

(Suphan VIII, 93) Stirn und Mund konstrastierend gegeneinandergerückt Vornhin: Gedankenfülle: gleichsam Stirn bekommt mehr Platz, der Sitz der Seele: Mund mehr verborgen: er hat nichts zu sagen, er will allein seyn . . ." Herder fährt fort: „Miene also auch verborgen: Auge niedergeschlagen, hat nichts zu befehlen: Stirn allein redend: das ist Traum von Gedanken. — Tiefer hin, wenn das Kinn zur Brust sinkt, auch mehr Grade von angestrengtem Nachdenken, folglich auch mehr Ursache und also Argwohn auf Schmerz, auf ein totes, stummes Nachdenken, das uns wie ein Stein in uns selbst wirft." Das ist wie eine psychophysische Silhouette Mignons, die meist demütig, mit gesenktem Haupte sich dem Gebieter naht; da bei Herder (a. a. O. VIII, 93) der Mund nicht wie bei Lavater Sinnlichkeit, sondern in innerem Zusammenhang mit der Moses-Symbolik Sprache bedeutet, so ist Mignons gebrochene Sprache, ihr Unvermögen, sich auszudrücken in Zusammenhang mit dem krankhaft zuckenden Mund von spezifischer Bedeutung. Das pathologische Moment wird in den Dienst einer bestimmten Symbolik gestellt. Und zwar ist sie mit ihrer halsstarrigen Abneigung gegen das Theater in einen vielleicht bewußt konstruierten Gegensatz zur Madame de Retti gerückt, die ebenfalls etwas mehr beschrieben wird, als die andern, allerdings mehr ihrem Handeln als ihrer Erscheinung nach: „Ihr ganzes Wesen war männlich, ihr Gang und Betragen stolz, ohne beleidigend zu sein." Vor allem ihre rednerische Tätigkeit: zurechtweisend, scherzend, belehrend, mit Wilhelm meditierend, wird vom Dichter (Sendung 162) stark betont: also direkt das Kontrastbild zur halbstummen, sich nur im Gesang erschließenden Mignon. Und auch diese Kontrastparallele scheint den Gedankenkomplexen der „Plastik" nahe zu stehen. Unmittelbar auf die vorhin für Mignons Exterieur ausgehobene Stelle im ersten Plastik-Entwurf folgt ein Kontrast (Suphan VIII, 93):

> „Kopf zurück, macht den Mund zum Hauptbilde: entweder redend zum Himmel: Andacht: oder redend zu andern, befehlend, kommandierend; daher die Miene der Hoheit, des Commandos: den Kopf in den Nacken: man macht sich fertig zu reden. Dies trifft auch bei dem Hohn und bei allem was der Mund sagen kann."

Es ist bemerkenswert, daß der Dichter die m. E. in geistigem Anschluß an Herders „Plastik" geformten Gegen=

sätze Mignon — de Retti im 6. Kapitel des 3. Buches hart aneinander rückt: auf die Schilderung der Probentätigkeit der Madame de Retti folgt nur durch ein bedeutsames psychologisches Apercu („Ehe der Mensch sich einer Leidenschaft überläßt usw." Sendung 164) die Schilderung der seltsamen, nicht befehlenden, sondern im Dienen unermüdlichen, nur gebrochen deutsch sprechenden Mignon: die zwei Fixpunkte des Kapitels, verkünpft durch eine Seelenanalyse des Helden: ganz im Sinne der Plastik-Abhandlung, in der leise dem tastenden Finger die tastende Seele untergeschoben wird (Haym, Herder II, 70).

Außer dem m. E. durch Herders plastische Konstruktionen bedingten Kontrast von Mignon und der de Retti scheint mir speziell die durch die Mosesmystik nahegelegte Brustsymbolik Herders wichtig: die Brust birgt (Suphan VIII, 51 f.) die edlen Eingeweide, die Atmung, das physiologische Substrat der Syn- und Diastole, wird zum Symbol der Freiheit und des Edelmutes. Der Mensch muß noch mit den Naturkräften in Kontakt stehen (Herder VIII, 52): in Wilhelms Brust steigt die ewige Morgenröte auf und nieder (Sendung 59). Und Herder ruft pessimistisch aus: Welcher Freund, der sein Haupt an diese Brust lehnen und sagen könnte: „Du bist mein Fels! welcher Hülflose, Unterdrückte, der sich an ihr aufrichten könnte und sagen: hier wohnt Zuflucht!" Wilhelm hat seine männliche Brust schon gegen Mariane „halb geöffnet" (Sendung 59); Mignon singt mit deutlichem Bezug auf Wilhelm-Moses: „Der harte Fels schließt seinen Busen auf..." An Wilhelms Brust weint sie sich aus: ihre Tränen rinnen in seinen Busen (Sendung 279). Auch Philine ist in diesen Kreis gerückt. Als Wilhelm von ihr gepflegt wird, ergießt sich ihr blondes, aufgelöstes Haar stromweise über seine Brust (Sendung 363): die Situation ist innerlich kontrastparallel zu IV, 16, wo sich die langen Haare Mignons in den Tränenfluten auflösen. Das Haupthaar spielt in der „Plastik" eine große Rolle. Es ist der Hain auf der heiligen Höhe des Hauptes, der die Geheimnisse deckt (VIII, 42): Hamlet, M o s e s, Jesus, Simson werden nach ihren Haaren charakterologisch differenziert. Und die spezielle Wendung ins Weiblich-erotische: „Bei Weibern ist das Haar eine Decke der Zucht, die Schlingen und Seidenbande des Amors, in deren jedem nach jenem alten

orientalischen Wahn[5]) Myriaden der Engel wachen und wohnen.“ Auch die Brustsymbolik wird von Herder ins Weibliche transponiert (VIII, 52): „Dem Weib gab die Natur nicht Brust, sondern Busen, schlang also, da hier Quellen der Notdurft und Liebe für den zarten Säugling sein sollten, den Gürtel des Liebreizes um sie und machte, wies ihre mütterliche Art ist, aus Notdurft Wohllust“. Von der erotischen Funktion des Busens eröffnet Herder die Perspektive auf die Mysterien der Mutterschaft. (VIII, 52 f.) Der Wilhelm der Lehrjahre fühlt in der bedeutungsschweren Nacht nach der Hamletaufführung einen Busen, den zurückzustoßen er nicht Mut hat: es ist der Busen Philinens, deren freilich scherzhaft ausgedeutete Mutterschaft in den Wanderjahren sie doch aus der Hetärensphäre heraus und wenigstens in die äußere Peripherie des fruchtbar wirkenden Männer- und Frauenkreises hineinrückt.

Mignon lebt nur im Gesange, wenn sie singt, verschwindet ihre Sprödigkeit, ihr Wesen erschließt sich. Wenn man die unter Musik sich vollziehende Exkorporation von Wackenroders nacktem Heiligen heranzieht und die große Rolle der Musik in der Mystik erwägt, so ordnet sich diese Eigentümlichkeit in den großen mystischen Komplex ein, den wir im Auge haben. In Saint Martins System[6]), das man als eine bequeme Kodifikation der fortentwickelten Mystik des ausgehenden 18. Jahrhunderts auffassen kann, spielt die Musik als Ariadnefaden, der nach den hohen Ursprüngen leitet, eine große Rolle; schon in seinem ersten, noch nicht unter dem direkten Einfluß Böhmes stehenden Werke „Des Erreurs et la Verité“ (Lyon 1775) bringt er eine völlige mystische Musiktheorie, die das gute und böse Prinzip in die Konstruktionen der Rameauschen Harmonielehre einordnet. Ja die Musik ist die wahre Sprache des Menschen, sie ist das Medium zwischen Gott und der Zeit, die Sprache der reinen Wesen (Vom Geist und Wesen der Dinge I, 156): Saint Martin zeichnet den einsamen Menschen, der zur Laute greift und singt: die Atmosphäre belebt sich durch die magische Gewalt der

[5]) Eine Anspielung auf Lilith, die Goethe in der Brockenszene von Faust I mit besonderem Bezug auf ihren dämonischen Haarschmuck erwähnt.

[6]) Vgl. über seine geistesgeschichtliche Bedeutung F. J. Schneider: Die Freimaurerei und ihr Einfluß auf die geistige Kultur in Deutschland am Ende des 18. Jahrhunderts. S. 142 ff.

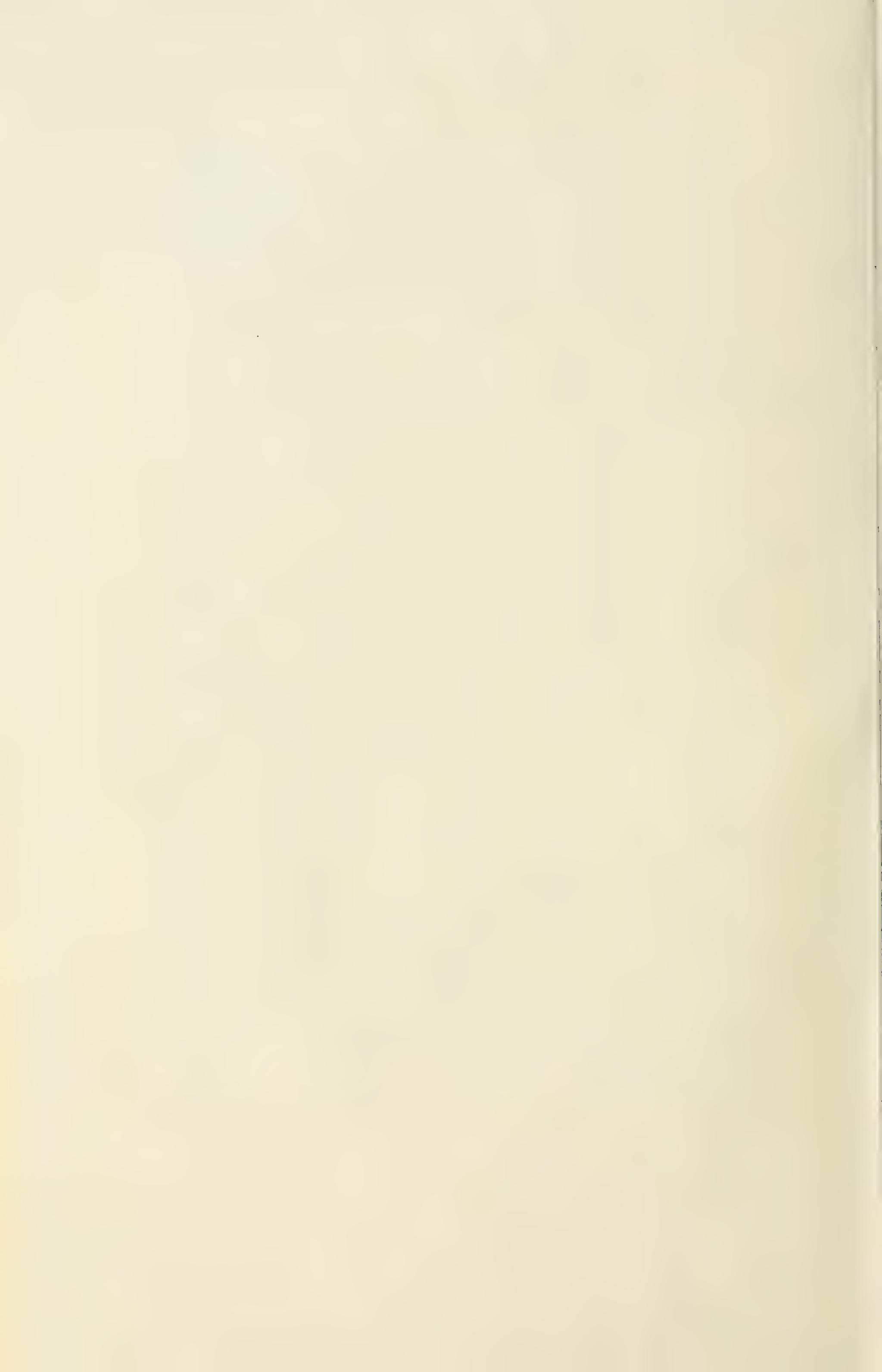
Akkorde, die durchdringende Macht der Melodien: die Musik wird zur Mittlerin zwischen dem Menschen und der Gottheit, durch die Musik wird die getrübte, erstarrte irdische Region gereinigt. Wie sehr eine gewisse mystische Disposition zur Musikübung gehört, beweist die Ansicht des Mystikers, daß der Mensch ohne diesen Zusammenhang mit der göttlich-musikalischen Region weder zu singen noch zu sprechen vermag. Auf dieser breiten mystischen Basis erhebt sich der Drang nach Annäherung an die Musik, die Burdach als wichtigstes Ferment unserer modernen poetischen Kultur heraushebt (Faust und Moses III, 741): die spezifisch mystische Terminologie ist die unmittelbare Grundlage für diese musikalische Atmosphäre. Auf dieser mystisch-musikalischen Basis werden die durch das Band des Inzestes zusammengeschmiedeten Unglücklichen: Harfner und Mignon eine höhere mystisch-künstlerische Einheit. Wilhelms Seele wird durch die Gesänge des Harfners und Mignons befreit: die Diastole ist eng mit den musikalischen Phänomenen verknüpft. Die Palingenesie, von der mystischen Theaterdoktrin des Sturmes und Dranges mit Shakespeare verknüpft, ist hier als Wirkung des Harfners auf Wilhelm geschildert (Sendung 251); sie ist eine Art Exkorporation: die Seelen werfen ihre drückenden Schalen ab, die Wolken zerreißen und analog dem „Sonnenriß der Theodizee" in Herders Shakespeare-Aufsatz leuchtet der erste Sonnenblick auf die erheiterte Seelenlandschaft. Und zum zweitenmal führt in IV, 16 die Musik des Harfners eine gewaltige Seelenlösung hervor: die Tränenströme verwandeln sich in musikalische Wellen, die Wilhelms und Mignons in mystischer Ekstase vereinte Seelen ins Unbewußte hinübergleiten lassen.

Mit Mignons Musikverwandtschaft verschwistert sich der Tanz, der zwar mit Zuhilfenahme des in den Romanen des ausgehenden 18. Jahrhunderts beliebten Marionettensymbols noch stark die Erdgebundenheit, Unbewußtheit der unerlösten Mignon andeutet, aber doch wie die Musik in IV, 16 die Spannung der Seele Wilhelms löst, ihn wie der Harfner in IV, 12 von drückenden Sorgenbanden befreit. Der Tanz ist dem mystischen Repertoire des ausgehenden 18. Jahrhunderts einverleibt. Saint Martin leitet ein Kapitel „Von dem Tanz"[7]) in dem freilich erst 1800 ver-

[7]) Die Chronologie ist bei diesen immer wieder neugeformten Komplexen nicht von ausschlaggebender Bedeutung.

faßten Werke „L'Esprit des choses“ („Vom Geist und Wesen der Dinge“, übersetzt von G. H. Schubert I, 166 ff.) folgendermaßen ein: „Der charakteristische, mimische und ausdrucksvolle Tanz deutet auf seine Weise auch auf jenen Zustand der Freiheit, dessen der Mensch genießen würde, wenn ihn nicht die Banden der groben Sinnlichkeit so tief niederbeugten und unterdrückten. In diesen künstlerischen Übungen scheint sich der Mensch jene leichte Beweglichkeit vorspiegeln zu wollen, welche einst in einer freieren, der trägen Schwere minder unterworfenen Region, ihm natürlich war.“ Saint Martin differenziert die einzelnen Tänze in einer Weise, die für unser Bestreben, Mignons Tanz einer spezifisch mystischen Tradition einzuordnen, nicht ohne Belang ist: er verlangt vom Tanz eine Art symbolischer Ausdruckskraft, die den innersten Charakter zutage treten läßt: den erhaben-geistig-religiösen ebenso wie den sinnlich-tierischen. So stellt der Tanz den echt mystischen Zwiespalt des menschlichen Wesens dar. Ja, der Tanz ist für den Eingeweihten ein Symbol der Abwehrbewegungen des wiedergeborenen Menschen gegen die Bande der Sinnlichkeit, ein Exkorporationssymbol. Mignons Eiertanz wird (Sendung 219) vom Dichter selbst als eine Entfaltung ihres Charakters dargestellt: „Wilhelm folgte jeder Bewegung der geliebten Kreatur und war verwundert, wie in diesem Tanze sich ihr Charakter vorzüglich entwickelte. Streng, scharf, trocken, heftig und in sanften Stellungen mehr feierlich als angenehm.“ Da empfindet Wilhelm den ganzen seltsamen Zauber Mignons, das Vatergefühl quillt auf: wenn man den ganzen mystischen Dunstkreis Mignon-Cordatas bedenkt, so sieht man in dieser durch den Tanz vermittelten Gefühlswelle Wilhelms seine seelische Exkorporation, seine „Seelenannäherung“ an die höchste Region, an die nach mystischer Ansicht Musik und Tanz grenzen. Wie Mignons Sprache ein Symbol ihres in einen kindlichen, von Alltagsmenschen als sonderbar-tierisch empfundenen Körper gepreßten Geistes ist, der sich nur im Gesange befreit, so gewinnt der automatisch-starre Uhrwerktanz nur durch ihre wunderbare Geschicklichkeit jene F r e i h e i t, nach der sich der tanzende Mensch im Sinne der Mystik sehnt: die Seele tritt in den Mittelpunkt der Bewegung, wie Kleist später für seine Marionetten formulierte.





Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft



Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft

Achtundzwanzigster Jahrgang

Herausgegeben
von Karl Glossy

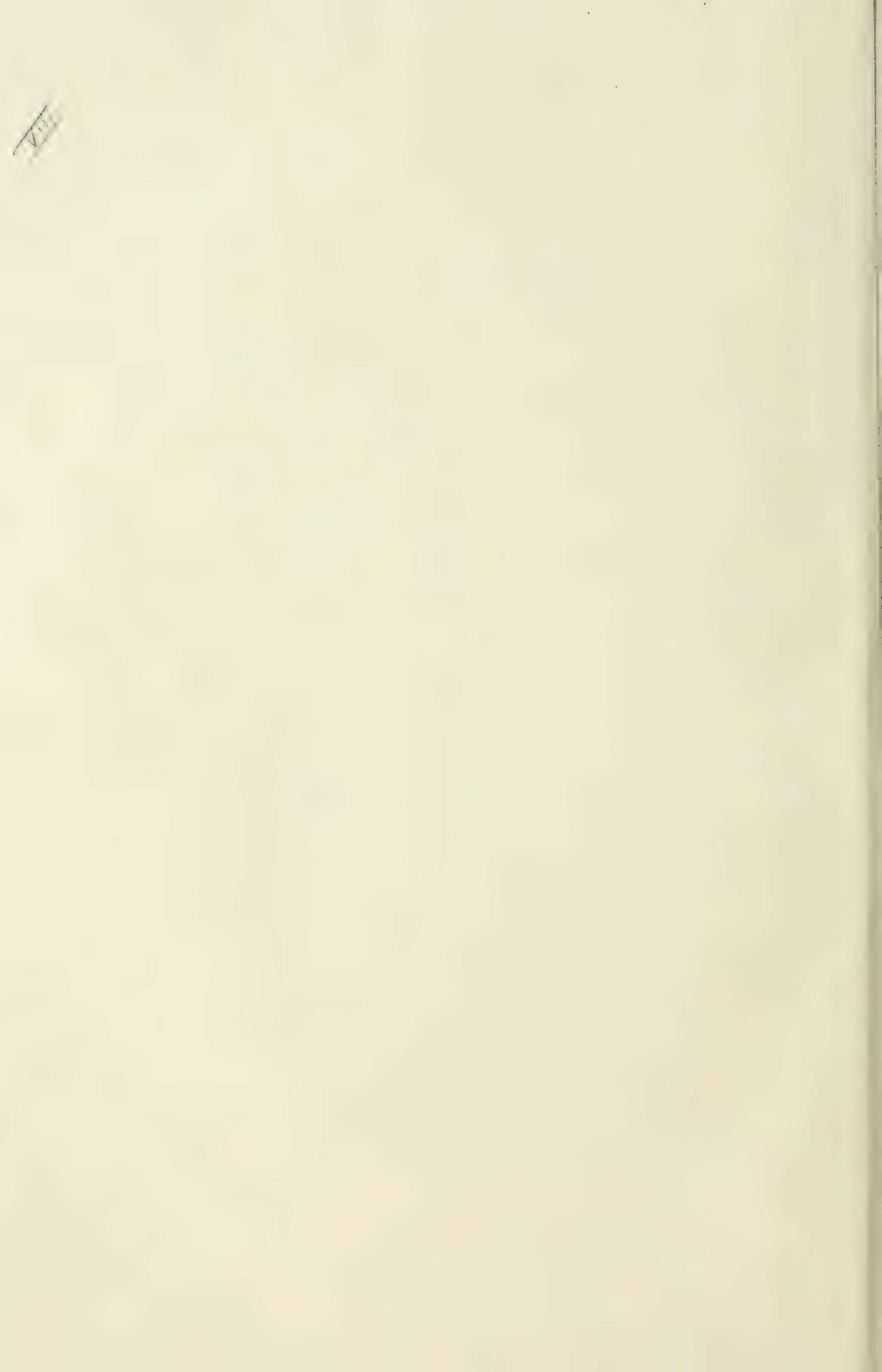
1926

Amalthea-Verlag
Zürich · Leipzig · Wien

Druck der Waldheim-Eberle A.-G., Wien VII



Inhalt



Grillparzer und die Politik des Vormärzes

Von Peter Kuranda, Wien.

Franz Grillparzer war keine Type, kein aktiver Politiker gewesen, erscheint uns aber, wie auch seinen Zeitgenossen, doch von großer historisch-politischer Bedeutung. Denn er galt und gilt nicht nur als ein seine Epoche beherrschender und überragender Dichter, in der Reaktionszeit sowohl, wie noch heute, als Österreichs repräsentativer Poet, wie es Anastasius Grün in den Anfängen des Vormärzes gewesen war. Und dennoch — zweimal nur in seinem langen Leben ist er, der sich sonst fast nie in das laute Treiben politischer Kämpfe mischte, als Politiker unter den Massen bekannt geworden, einmal, als er während der Periode der zu höchst erregten revolutionären Leidenschaft der Armee als der wahren Repräsentantin Österreichs im Juni 1848 Gruß und Huldigung entbot, das andere Mal, als er mit der Linken gegen die Vertagung des liberalen Ehegesetzes im Herrenhause am 21. März 1868 stimmte, das eine Mal vielgescholten, das andere aber hochgepriesen von allen Freisinnigen in Österreich. Scheint also hier ein Widerspruch in dem Handeln dieser ständig an sich selbst arbeitenden, fortdauernd sich prüfenden Persönlichkeit vorzuliegen?

Wir glauben, diese Frage verneinen zu müssen. Grillparzer ist in seinen politischen Anschauungen im Grunde ständig der gleiche geblieben, aber diese waren eigenartig und auf ihn allein beschränkt, selbst seinen Freundeskreis hatte er niemals dauernd durch sie zu beeinflussen gewußt[1]).

[1]) Als Text für Grillparzers Werke wurde hier die bis zum Erscheinen der Ausgabe der Gemeinde Wien vollständigste Ausgabe herangezogen: Grillparzers Werke, herausgegeben von Stefan Hock, Deutsches Verlagshaus Bong. Ferner kommt als Quelle hervorragend in Betracht: Grillparzers Gespräche, herausgegeben von A. Sauer in den Schriften des Wiener literarischen

Er war politisch — und es wäre bei einem als Erfasser des Historischen und Psychologischen so hervorragenden Talente auch nicht anders zu erwarten gewesen — aufs höchste interessiert gewesen[2]), aber für seine Ideen zu werben fehlte es ihm an Kraft und Lust.

Die Tradition des Hauses Grillparzer war im Geiste jenes Josephinismus haften geblieben[3]), der den nachmaligen österreichischen Liberalismus gezeitigt hatte. Aber der Dichter sah diese besondere Art österreichischer Aufklärung doch etwas anders an als seine liberalen Freunde, Bauernfeld etwa und Anastasius Grün[4]). Für diese bedeutete die josephinische Epoche in erster Linie Preßfreiheit, Toleranz, Eindämmen des römischen Einflusses, und — es bedurfte erst der Revolution, um auch diese Seite näher zu beleuchten — den zentral geschlossenen Staat mit Vorherrschen des deutschen Volksteils. Auch Grillparzer verschloß sich nicht diesen Anschauungen; aber ein Element, das seine Tischgenossen im „Silbernen Kaffeehause" übersahen, hatte er zur Gänze erfaßt und gebilligt. Es war die Ausschaltung der ständischen und popularen Vertretungskörper in Verfassung und Verwaltung und die Wahrung und Stärkung der monarchischen Prärogativen unter der Devise: „Alles für das Volk, nichts durch das Volk." Grillparzer war entschiedener Feind der Demokratie[5]), wenn er auch die Teilnahme des Volkes an der Gesetzgebung zeitweilig als für Österreich nützlich erkannte[5a]), aber auch der Gegner der Bevorzugung einzelner Stände durch besondere Privilegien, dabei entschiedener Anhänger des Zentralismus, zumal des deutschen[6]), der sich voll auswirken könnte, wenn man der

Vereins, Bd. I, III, VI, XII, XV, XX. Die große Grillparzer-Literatur findet sich beim Goedecke im VI. Band des „Grundrisses" abgedruckt.

[2]) Gespräche. I. 266.

[3]) W. XIV. Bd. (Selbstbiographie), S. 20.

[4]) So wenig Grillparzer, schreibt Bauernfeld in den pia desideria, seiner innersten Natur nach dem damaligen — 1819 — tölpischen deutschen Liberalismus geneigt war... Vergl. auch Gespräch I. 24.

[5]) „Das Volk", sagt Grillparzer zu Foglar, „war und wird dumm bleiben, außer wir haben einmal 80 oder 100 Jahre eine Konstitution." Gespräche XII. 30 f.

[5a]) W. XIV. 170, XI. 121 f.

[6]) W. XI. 112 ff.

Bildung freien Lauf ließe. So war ein Kampf gegen das System kein Kampf gegen die Aufklärung, deren wenig geglückte Frucht es eigentlich darstellte, als vielmehr Opposition im Namen jener Aufklärung gegen eine Organisation, welche die Prinzipien derselben nicht richtig in Taten umgesetzt hatte.

Überhaupt war er ein Gegner politischer Sammelbegriffe im öffentlichen Leben. Volk, Nation und Stand traten in seinen Anschauungen zurück hinter dem lebendigen Einzelbegriffe des Individuums[7]), ebenso aber wie gegen den ewigen Ausdruck irdischer Ordnung: Staat und Recht, Pflicht und Gehorsam. Freilich forderte er auch von den Fürsten, ganz im Geiste des aufgeklärten Despotismus, dasselbe, was er von ihren Untertanen verlangte, strenge Pflichterfüllung und Aufgehen in der ihnen zugewiesenen Arbeit. Seine intensive Beschäftigung mit der Kantschen Philosophie mag ihn hierin bestärkt haben[8]). So erklärt es sich, daß er sich immer mahnend an die Fürsten wendet, wenn es galt, Reformen unhaltbarer Zustände zu verlangen, niemals aber an das Volk, so daß er, des „Systems" ständiger Bekämpfer, dessen beständiges Murren über die politischen Zustände selbst einem Aufklärer wie Franz Exner unerträglich wurde[9]), niemals auch nur im Gedanken ein Revolutionär war.

Nicht nur als Josephiner im innersten Grunde seines Herzens, auch als Gegner jeglicher Ideologie stand Grillparzer den revolutionären Zeitströmungen fremd gegenüber. Seine heftige Polemik gegen die Ideologie im Literarischen[10]) läßt sich bei ihm ebenso auf das Politische anwenden. Ideologie, das Folgen auf gewisse blind anerkannte Dogmen, ist für ihn das Gegenteil zum großen Charakter, zum Genie, welches sich hoch über die erwähnten kollektivistischen Verbände erhebt, ein Protest vor allem des frei schaffenden Dichters gegen das die Revolution so reich ernährende System Hegelscher Philosophie[11]). Allerdings ging selbst

[7]) Volksepen W. XIII. 319. Vergl. auch XIV. 137: Ich aber kenne kein ganzes, als welches aus einzelnen besteht.

[8]) W. XI. 17 f., XIII. 310.

[9]) Auch Gutzkov im Gespräche, III. 67.

[10]) W. XIII. 310 ff. u. 415 f.

[11]) Die Geister gehorchen keinen mechanischen, sondern dynamischen Gesetzen. Ein Genie erscheint auch ohne Vorgänger und in seinem Erscheinen liegt auch keine Bürgschaft eines Nach-

der Haß gegen die Ideologie bei ihm niemals bis zur Dogmatik. Er sucht „zu beschreiben und zu verstehen". Auch in seiner Jugend war er keineswegs unbedingter Anhänger der politischen Aufklärung. So betrachtete er schon 1817 Smiths Werk über den Nationalreichtum als ein überaus gefährliches Buch mit falschen Prinzipien und richtigen Details. Grillparzer erfüllt in seinem Drange zum Objektiven[12]) die Voraussetzung zum echten Historiker, dessen Genialität in Intuition und Kritik uns immer wieder vor Augen tritt.

Dennoch verfällt er niemals dem Historismus seiner Epoche[13]). So sehr er auch das Gewordene schätzte, so wußte er doch genug von seinem Jahrhundert und dessen Forderungen, um sich Reformgedanken nicht zu verschließen. Er ehrte die Tradition, weil er auch das eigene Selbst als ihre Frucht anerkannte, aber die Bewahrung ihrer Form war ihm gleichgültig. So wehrte er, der loyalste und treueste Staatsbürger, sich gegen die Lehre vom plenipotentionären Staate[14]), wie sie Adam Müller ausbildete und Hegel in dogmatische Lehrsätze faßte. Immer wieder treten die Rechte des Individuums an das Ganze hervor, soweit sie berechtigt und natürlich sind[15]). Von einer Dogmatisierung derselben freilich, von Grund- und Menschenrechten, wollte Grillparzer nichts wissen. Geschichte war für den Romantiker ein abgeschlossener, in allen Details der Linienführung und der Einrichtung kunstvoll errichteter Bau, für Grillparzer das wirklich Wahre an sich, dessen Kenntnis ihm aber noch zu großen Teilen unbekannt oder lückenhaft erschien[16]). Als eine unumstößliche Wahrheit der Historie erfaßte er die Ent-

---

folgers. W. XIII. 318. Über Napoleon XIV. 44. Vergl. auch A. F. Pribram: Grillparzer und Napoleon in der Zeitung für die deutsche Bühnengenossenschaft, XIV. Bd. und Selbstbiographie W. XIV. 44. Polemik gegen Hegel XI. 19 ff. u. an vielen anderen Stellen.

[12]) W. XV. 240: Jeder Mensch, der heftig Partei nimmt, ist ungerecht.

[13]) Über Grillparzer als Historiker: O. Redlich, Grillparzers Verhältnis zur Geschichte, Wien 1901.

[14]) W. XIV. 112.

[15]) Ebd. S. 137.

[16]) W. XIV. 96.

wicklung Österreichs zum Einheitsstaate unter der Leitung des Hauses Habsburg.

Grillparzer hat sein Vaterland von Jugend auf, wie er es uns wiederholt versichert, glühend geliebt[17]. In Österreich glaubte er noch ein unverbildetes Volk vorzufinden, das aus innerer Empfindung, aus angeborenem Verstand dachte und handelte, frei noch von den ihm wesensfremden Einflüssen modernen Zeitgeistes, dem er so wenig Produktivität zutraute, den er so bitter haßte[18]. Und über diesem Volke thronte in seinen Augen eine Dynastie, geheiligt und ehrwürdig durch ihre seit Jahrhunderten währende Herrschaft über den Staat, den sie selbst gegründet, der sich unter ihrer Führung entwickelt hatte. Aber nicht nur die Idee des Kaisertums, auch die Persönlichkeiten des Herrscherhauses liebte und verehrte der Dichter, vor allem Kaiser Josef, aber auch von den Söhnen Kaiser Leopolds II. weiß er zu sagen, sie seien „eine der ausgezeichnetsten Regentenfamilien ihrer Zeit gewesen[19]. In dieser Schätzung der Dynastie lag mit eingeschlossen das Bekenntnis zum Einheitsstaate, welchen jene geschaffen hatte. Wahrung des zentralistischen Systems bei Schonung der individuellen Freiheit; diese Grundanschauung über österreichische Politik bei Grillparzer nähert ihn den Überzeugungen der aufgeklärten Bureaukratie, Männern wie Kübeck und Pillersdorf, mit denen er auch die Sympathie für wirtschaftliche Freiheit und Betätigung teilte. In diesem Bekenntnisse zum Einheitsstaate lag aber auch eine Opposition gegen die „historisch-politischen Individualitäten" eingeschlossen, deren Wert die Romantik für das öffentliche Leben neu entdeckt hatte.

Wie Grillparzer das hegelianische System bekämpfte und doch manchmal in seinen historischen Überlegungen unwillkürlich sich die Lehren Hegels zu eigen machte, war er auch nach außen ein Gegner der Romantik, der aber sein Schaffen oftmals folgte. Sein Stammesursprung hatte ihm Vieles von dem gegeben, was Deutschland erst der Romantik verdankte. Nirgendwo hatte sich die Dichtung des Barocks, vor allem das Drama, in solcher Lebenskraft, in solcher Fülle

[17]) Ebd. S. 32, 129 f. und Varnhagen in den Gesprächen III. 88.

[18]) Vergl. die Zitate in den Tagebüchern W. XV. 101, 109, aus Johannes von Müllers Briefen.

[19]) XIV. 170, über Kaiser Ferdinand XV. 179.

der Schöpfungen zu erhalten gewußt, wie im deutschen Österreich, und ihre Hauptzüge, die Weite des poetischen Horizonts, die Betonung des Stammhaften und die Vorherrschaft des charakteristisch-individuellen Moments, die erst die Romantik dem übrigen Deutschland schenkte, lagen dem jungen Grillparzer schon im Blute, als integrierende Bestandteile seines dichterischen Schaffens. Den Wurzeln aber der großen modernen Geistesströmung, Mystik und Pietismus[20]), stand der Josephinismus des Wiener Bürgertums hindernd im Wege. Für Grillparzer war, was ganz Deutschland als mächtigster Kulturträger befruchtete, bloße Theorie und Ideologie und somit nur von untergeordneter Bedeutung, gegenüber der praktischen Realität. Bezeichnete er doch auch Hegels Philosophie als „Theorie der theoretischen Vernunft" im Gegensatz zum verehrten Kant.

Diesen tief im eigenen Volkstum wurzelnden Eigentümlichkeiten unterwirft sich auch Grillparzer in seinem Verhältnis zum deutschen Nationalgedanken[21]). Was so vielen eine plötzliche Entdeckung oder zumindest nur mit anderen Vorstellungen verbundener, oft nur mühsam apperzipierter Begriff war, das war Grillparzer eine Selbstverständlichkeit, ein elementarer Bestandteil seiner selbst, den zu erklären er für unnötig hielt. So wird ihm das Nationalbewußtsein niemals zur führenden Idee, zum Leitstern allen Denkens und Handelns, sondern als ein sicheres Eigengut nur zur Erklärung des eigenen Charakters ebenso, wie zum berücksichtigungswürdigen Faktor im Dienste der wahren Aufklärung in der Realpolitik[22]). Er war sich voll bewußt, ein Glied der deutschen Kulturnation zu sein, und zog von der Beschaffenheit ihrer einzelnen Individuen, die an ihr teilhatten, insbesondere im Künstlerischen, manchen Schluß auf

---

[20]) Vergl. die Zusammenstellung des Begriffes Romantik in O. Spanns Einleitung zur Sammlung „Die Herdflamme" im II. Bande der Sammlung und die neueste Untersuchung dieser Geistesströmung in Josef Nadlers Berliner Romantik, Berlin 1921, S. 41 ff.

[21]) Vergl. darüber die Aufsätze von H. Laube zu Grillparzers achtzigstem Geburtstage und zum Todestage, abgedruckt in den Gesprächen I. 156 ff. und I. 227 ff.

[22]) Vergl. Josef Redlich „Das österreichische Reichs- und Staatsproblem", I. I. 693 f.

die Struktur ihrer Gesamtheit, stets im hohen Bewußtsein der Verantwortung, dieser als Glied anzugehören[23]). Aber mehr als einen solchen Personalverband vermochte der politische Nationalist in dem deutschen Volkstum nicht zu erblicken, dessen Verbindung mit der demokratischen Idee ihm später so viel Haß gegen seine moderne Gestaltung einflößen sollte. Diese Form der neuen politischen Triebkräfte konnte er nicht ertragen; Parlamentarismus und Volksrecht, die Eudaimonistik in den Lehren des politischen Liberalismus und Sozialismus waren ihm fremd. Wenn er französischen und englischen Parlamentssitzungen beigewohnt hat, jenen von allen vormärzlichen Liberalen so glühend bewunderten Vorbildern modernen politischen Lebens, so erzählt er von ihnen wie der Kritiker von einer Theateraufführung[24]). Die Wortführerin deutscher Politik, die politische Lyrik, konnte er nicht scharf genug tadeln, den vielbewunderten Parteihäuptern wird von ihm oft recht wenig schmeichelhaft der Text gelesen.

Auch in der Behandlung des großdeutschen Problems konnte sich Grillparzer nicht viel anders verhalten, waren doch gerade die Hauptförderer desselben Männer des von dem Dichter verdammten Zeitgeistes gewesen. Die tiefgehende Bindung Grillparzers an das Stammhafte läßt es daher nicht zu, daß diese Frage in seinen Werken, die genug aktuell-politische Züge enthalten, mit solcher Kraft und Wucht sich vor uns erhebt wie bei jenen Dichtern, die erst seit kurzer Zeit den ganzen Zauber des nationalen Bewußtseins in sich aufgenommen hatten, und sein Freiheitsideal war mangels politisch sofort einlösbarer neuer Formen nicht mit solcher Intensität von ihm verfochten worden, als daß die Gründung des freien Großdeutschlands ihm die Erfüllung seiner Wünsche für die politische Zukunft bedeutet hätte. Wenn die nationale Erhebung der Slaven im Mai 1848 eine Reaktion des deutschen Gefühls bei der Bevölkerung der deutschen Gebiete im allgemeinen ausgelöst hatte, die nur mehr durch innigen Anschluß an das große Stammland der drohenden absolutistischen und, wie man fürchtete, slavisierenden Regierung entrinnen zu können glaubte, so sah Grillparzer die Rettung allein in einer strengen, undemokra-

---

[23]) W. XV. 287 und XVI. 32.
[24]) W. XIV. 141.

tischen, wenn auch humanen und aufgeklärten Regierungsweise, deren straffer Zentralismus die nationalen, zentrifugal wirkenden Kräfte niederhalten konnte. Dieser Gesichtskreis konnte freilich kein Interesse für die vom Oktober 1848 bis Mai 1849 die Frankfurter Nationalversammlung bewegenden und erregenden Fragen aufbringen, ihn konnte nur das Verhältnis Österreichs zu Preußen, als welches die Politik der Kabinette das großdeutsche Problem reflektierte, fesseln. Das Verbleiben Österreichs beim Bunde war für Grillparzer demnach mehr eine Prestigefrage der Monarchie als eine Forderung von nationaler Leidenschaft getriebenen Geistes.

Der oppositionelle Zug im Denken dieses fälschlich so häufig des Servilismus geziehenen Charakters zeigt sich schon, sehr zum Unterschiede von den meisten der vielen Literaten der Revolution, in seiner frühen Jugend[25]), gewiß ein Zeichen seiner Lebensechtheit, und spricht sich schon klar in dem Plane aus, das Vaterland zu verlassen, „wo Vernunft ein Verbrechen ist und Aufklärung der gefährlichste Feind des Staates[26]). Es ist dies eigentlich der Hauptvorwurf, den der Dichter bis zur Revolution immer wieder gegen das System erheben muß, daß es die Bahnen der Aufklärung, wie sie Josef II. beschritten hatte, verließ, wenn es auch deren Form beibehalten hatte. Kannte er doch selbst nach seinen eigenen Worten „Keine Form ohne Inhalt". Dabei hegt er volles Vertrauen zu den Eigenschaften des österreichischen Volkes[27]), zu dessen Treue und natürlichem Empfinden, der gesunden, im Realen wurzelnden Lebensart. Von den Liberalen, wie sie übrigens damals als Politiker in der Monarchie kaum vertreten waren, wollte er auch in der Jugend nicht viel wissen, den „Schätzern, aber nicht Dienern der sittlichen Idee"[28]), wie er auch niemals dem dogmatisch starren Rationalismus verfiel.

Da kam die Julirevolution. Sie war die Erweckerin eines eigentlichen politischen Lebens in Österreich, einer öffentlichen Meinung in Wien. Grillparzers reger politischer Sinn

---

[25]) „Das Rechte und Schlechte", W. II. 108.

[26]) W. XV. 34.

[27]) Ich bin ein dorischer Dichter. Ich kümmere mich den Henker um die Sprache der Leipziger Magister und des Dresdener Liederkreises. Ich rede die Sprache meines Vaterlandes. W. XV. 142.

[28]) Ebd. S. 145.

hatte ihre Folgen scharfblickend erfaßt; weit tiefer schürfend als seine Zeitgenossen, die die Vertreibung Karl X. jubelnd begrüßten, sah er in den Errungenschaften der Revolution nur den ersten Ertrag des Zusammenstoßes zwischen dem absoluten „System" und der Demokratie, die ihm beide in gleicher Weise hassenswert erschienen[29]. Für alle anderen Staaten, die nicht, wie Frankreich, dem zügellosen Radikalismus verfallen, hoffte er durch die Zuziehung der Völker zu den Staatsgeschäften wahren Nutzen und Fortschritt. Durch ihre Mitwirkung wird der Staat zur neu klärenden Macht in der Finsternis der Zeit. Nur für Österreich fürchtet er eine eventuelle demokratische Periode in seiner Geschichte, da die untereinander verfeindeten Nationen — verfeindet allerdings durch die Schuld der Regierung, die die Völker schwächt und gegeneinander hetzt — sich gegeneinander wenden würden, wenn sie zur Selbständigkeit gelangten. Darüber würde das Reich zugrunde gehen. Welch tiefer Gegensatz zu den Liberalen, die glaubten, daß eine freisinnige Gesetzgebung die Nationen untereinander versöhnen würde[30]! Wie viel tiefer hat dieser als anational verschriene Dichter das Wesen des Nationalismus erkannt, als alle seine deutschnationalen Zeitgenossen! Freilich, billigen konnte Grillparzer nicht das gleiche starke Nationalgefühl der kleinen „Winkelnationen"[31], wie er sich ausdrückt, denen er nur anempfehlen konnte, in den großen aufzugehen, denen sie ihre geringe Bildung verdankten, aber die Existenz eines solchen voll erkannt zu haben, durfte er sich als einer der ersten in Österreich zuschreiben. Und mehr noch als eine Prophezeiung der kommenden nationalen Revolution liegt in diesen Zeilen des Tagebuches; es ist die Erkenntnis des politischen Hauptübels des Kaiserstaates, des Mangels eines den national einheitlichen Staaten angeborenen Staatswillens im vielsprachigen Österreich, dessen innere Revolutionierung neben den alten Verfassungs- und Verwaltungseinrichtungen auch die Existenz des Staates an sich in Frage stellte.

[29]) Ebd. S. 154.

[30]) Freilich hoffte auch er zeitweise auf die politische Regeneration im übrigen Europa, die sein Vaterland „aus seinem gegenwärtigen niederträchtigen Zustande herausnötigen" könnte. W. XV. 284.

[31]) W. XIII. 419.

In dem folgenden Jahrzehnt stimmt Grillparzer munter in den Chor der unschuldigen vormärzlichen Literatenopposition ein, die, ohne durchdachte Ziele und Wege, sich an der allgemeinen Freiheitsstimmung, soweit sie im geistig noch ganz abgeschlossenen Österreich überhaupt Resonanz fand, vollauf begeisterte und für sich nur in den loyalsten Tönen ein wenig Preßfreiheit erbat. So nimmt er in seinem Gedichte „Warschau"[32]) auch an der Polenlyrik teil; so konventionell auch für die damalige Richtung der Vorwurf sein mochte, so zeigen diese Verse doch die ganze Originalität des politischen Charakters Grillparzers auf. Wenn er die Polen preist, daß sie sich mit Waffen für die Freiheit eingesetzt haben, wo andere nur mit Worten für diese streiten, wenn er Europa tadelt, daß es den Fall Warschaus ruhig über sich ergehen ließ, während die Griechen, die „halb katzenhaft nach Ihrem Herzen gekrallt" selbst die Unterstützung der Despoten gefunden hatten, so spricht sich wieder darin sein alter Widerspruch gegen alle Ideologie, speziell gegen den spekulativ-grüblerischen Hang des modernen Deutschtums aus, das selbst um seine Freiheit nur zu betteln weiß, während die Herrscher überhaupt davon zurückscheuen, das Gute zu tun. Wenn wir aber heute die Charakteristik der Völker, die sich geweigert hatten, den Polen Hilfe zu bringen, auf ihre Wahrheit prüfen, so müssen wir uns bewundernd beugen vor dem Scharfblick für nationale und politische Kernprobleme, der Grillparzer hoch über seine politisierenden Wiener Freunde hinaushebt. Dennoch fand er in der Beurteilung Metternichs und seines Systems mit ihnen damals so viele Berührungspunkte, daß uns die Huldigung an Anastasius Grün[33]) begreiflich erscheint. War doch auch die Tendenz der „Spaziergänge" oppositionell und loyal zugleich, und nährte sie sich doch gemeinsam mit Grillparzers Denkungsart aus der gleichen Quelle des Josephinismus.

Dagegen verdammte er seit dieser Zeit — um 1834 — die politische und speziell die politisch-radikale und nationale Tendenz der deutschen Literatur, warf ihr Roheit und Gesinnungslosigkeit vor und konnte diese Angriffe nicht oft

---

[32]) W. I. 96 ff.

[33]) Einem Grafen und Dichter, W. I. 81. Später allerdings (1835) nannte Grillparzer Grün „Diener der Liberalen" und „Freiheitspapagei". W. II. S. 231 und 233.

genug wiederholen[34]. Dennoch verfolgte er eifrig die Fortschritte des Liberalismus im Auslande[35], von denen er sich die Reform des österreichischen Systems erhoffte in jener Form, die ihm wie den meisten aus dem Kreise des gebildeten Wiener Bürgertums vorschwebten: Preß- und Glaubensfreiheit, Freizügigkeit und Gleichheit der Stände vor dem Gesetze, bei Wahrung des einheitsstaatlichen Prinzips und Behauptung der Großmachtstellung nach außen, was in erster Linie die Führungsstelle in Deutschland und damit den Verbleib der Monarchie im deutschen Bunde beinhaltete. Es war mit einem Wort Josephinismus, der hier wiederauflebte, dessen Verletzungen durch das System der Volkskaiser selbst aufzeigt. Denn in dem Gedichte „Des Kaisers Bildsäule“[36] betont Grillparzer ausdrücklich jenen Zug österreichischer Politik des 18. Jahrhunderts, der sich für Grillparzers Freunde von selbst als Notwendigkeit für den Bestand der Monarchie verstand, den deutschen Charakter und die germanisierende Tendenz im Inneren. Für Grillparzer erschien es als richtiger Zug, durch deutsche Verwaltung, Besiedlung und Bildung Völker, die ihrer Kultur nach zur Selbständigkeit noch nicht reif erschienen, in die „wenn auch nur leisen Fesseln der Germanisation zu schlagen“[37]. Wenn er nun das System anklagt, daß es das deutsche Element im Staate zurückdränge, so ertönt hier jener Vorwurf, den auch das für Österreich sich bis zum Schlusse voll einsetzende deutsche Bürgertum immer wieder bis zuletzt gegen Regierung und Dynastie erheben sollte[38]. Prophetisch weist Grillparzer auf den Zerfall des Reiches durch die neue Art der Verwaltung hin und am eindruckvollsten klingt wiederum die Warnung vor der nationalen Revolution.

Der Dichter blickte überhaupt düster in die Zukunft, während der Liberalismus aus jedem Übergriffe des Fürsten-

---

[34] „Die ganze Poesie wäre also nichts als eine Vorschule für die politische Freiheit.“ W. XIII. 325. Vergl. auch u. a. „Der deutsche Dichter“, W. I. 142 und Einfälle, W. II. 28. Ebenso Karajan in den Gesprächen, III. S. 145.

[35] W. XV. 284.

[36] W. I. 101 ff.

[37] Dagegen glaubte er von den deutschnationalen Führern nicht viel halten zu müssen, so von List, W. II. 250.

[38] Dem System machte er anderseits den Vorwurf, daß es die Nationen absichtlich gegeneinander aufhetze (1823). W. XI. 93.

tums immer neue Kräfte gewann und hoffnungsvoll auf den neuen Völkerlenz auch für die Heimat harrte. Dann trennen sich auch die Wege Grillparzers von jenen der übrigen Opposition[39]). Doktrinarismus, Spekulation und Demagogie nannte er den „Geist der Zeit" und dessen demokratische Forderungen, allerdings dabei weniger die Ziele, als vielmehr die Wege zum Ziele betrachtend. Und immer wieder gleitet der Blick des großen Charakteristikers ab von den Fragen und Ideen der Zeit zu den Menschen, die sich anmaßen, diese zu lösen, und gelangt zu den trostlosesten Schlüssen, wenn er diese prüfend betrachtet. Diese tiefe Depression hatte freilich weniger klar überdachte politische Erwägungen als Ursache, als vielmehr die schwere Erbitterung, die die letzten unverdienten literarischen Mißerfolge des Dichters in der Mitte der Dreißigerjahre hervorriefen. So rauschte an ihm der große idealistisch beschwingte Strom des neuerwachten Nationalgefühls vorüber, während er als einsamer Beschauer am Ufer stand und von dort aus seine mehr oder weniger übelwollenden Bemerkungen machte, während seine Freunde mitten in den Wellen kämpften.

Großdeutsch im gewissen Sinne, freilich nicht in dem des Sturmjahres 1848, war Grillparzer stets gewesen, er hielt ebenso fest an dem Verbleiben Österreichs im deutschen Bunde, wie er auch eine kräftige selbständige Politik der Monarchie empfahl. Aber eine nähere Verbindung mit dem übrigen Deutschland anzustreben, lag ihm ferne. Sein starkes Gefühl für Stammesunterschiede, für Staatsbegriff und Macht ließen ihm das übrige Deutschland als Fremde erscheinen. Freilich war er bestrebt, die Einigung der deutschen Welt im Geistigen zu fördern, auch hier im steten Appellieren an die Fürsten, die Einheit von oben herab durchzuführen. So schrieb er noch im Jahre 1842, als schon in den weitesten Kreisen das Vertrauen zu den Fürsten völlig geschwunden war. Ganz im Sinne des aufgeklärten Absolutismus verlangt er hier die geistige Kongruenz von Fürst, Staat und Volk[40]). Gegen den Plan aber, den Kaiser von Österreich zum deutschen Kaiser krönen zu lassen, wie schon auf dem

[39]) „Fortschritt" (1839), W. I. 61, Bericht Mailaths an die Polizeistelle, 9. Februar 1838, in den Gesprächen III. 164 f. und Werke XIV. 90 f.

[40]) „Kölner Dombau", W. I. 107 f., „Ihr seid gar wahre Pflüger", W. II. 49 f.

Wiener Kongresse Stimmen hörbar wurden, trat er auf. Nicht auf diese Weise hoffte er den Einfluß Österreichs auf das übrige Deutschland heben zu können, sondern durch eine aufgeklärte und humane Politik, und es ist ihm bitterernst mit dem Vorwurfe, daß eben die Borniertheit und Beschränktheit des Systems Österreich um viele Sympathien in den Einzelstaaten gebracht habe. Die schroff nationale Wendung aber, die der deutsche Liberalismus seit dem Jahre 1840 genommen hatte, bekämpfte er als Künstler[41]), immer bestrebt, die von der Politik in Beschlag genommene Poesie in das Gebiet der reinen Kunst wieder zurückzuführen.

Frühzeitig erkannte er eine Kernfrage des großdeutschen Problems, die den österreichischen Politikern des Vormärzes erst später klar werden sollte, in ihrer ganzen Bedeutung: Das Machtproblem, ob Österreich, ob Preußen Führer in Deutschland werden sollte. Seine Zeitgenossen, befangen in den Theorien des Liberalismus, entschieden hier nach politischen, konfessionellen und Parteiprinzipien. Grillparzer aber mit der ausgesprochenen Empfindungsfähigkeit für staatliches Machtstreben, abseits stehend von Vorstellungen wie „freier" oder „organischer" Staat, erkannte in der deutschen Frage in allererster Linie das Ringen der beiden Großmächte um die Vorherrschaft. So spottet er schon 1833, als die jungen bürgerlichen Politiker ihrer Ziele noch nicht einmal recht bewußt waren und sich in spontanen, höchst individuellen Angriffen gegen die Geistesknechtung durch das System ergingen, ohne daran zu denken, was sie eigentlich an seine Stelle setzen sollten, gegen den ersten Kleindeutschen, der seinen Ideen den Ausschluß Österreichs aus dem Bunde, der Einigung Deutschlands unter preußischer Führung Ausdruck verlieh, Paul Pfizer[42]), ebenso wie er in der Führung des Zollvereines durch Preußen eine für Österreich bedrohliche Präponderanz erblickte. Mußte ihm das Preußentum doch schon deshalb feindlich erscheinen, weil die Gründung seiner Großmacht nur durch die Schwächung des eigenen Vaterlandes erfolgen konnte, weil deren Begründer der erbittertste Feind des von Grillparzer so sehr geliebten Kaisers Josef gewesen war[43]). Daß Österreich und das übrige

[41]) „An die Überdeutschen", W. I. 149 ff.
[42]) W. II. 225.
[43]) „Kaiser Franzens Standbild", W. II. 158.

Deutschland für ihn getrennte politische Begriffe waren, beweist ein Vers in Eduard Dullers Album, den er als in Leipzig wirkend als einen in der Fremde Lebenden bezeichnet[44]. Wie oft dagegen beneideten die liberalen Schriftsteller Wiens jene glücklicheren Kollegen, welchen es gelungen war, sich auf der Flucht vor der heimatlichen Geistesknechtung im freieren Mitteldeutschland eine neue Wirkungsstätte zu gründen. An die Deutschnationalen, an die befreiende Tat, wie sie der ganze deutsche Dichterwald forderte, glaubte er nicht; die Deutschen hätten zu lange geschlafen, um aus Knechten noch einmal Herren werden zu können[45].

Da kamen die Märztage. Die Erhebung Wiens erfolgte und erzielte rasch und fast unblutig jede Forderung, die die gemäßigte Fortschrittspartei verwirklicht wissen wollte; die Monarchisch-Konstitutionellen, jene Männer also, die Grillparzer noch am nächsten standen, waren die politischen Helden des Tages; Preßfreiheit und Konstitution wurden erwirkt, Mäßigung und Kaisertreue der Wiener Bevölkerung traten leuchtend zutage. So hatte auch der Dichter, im Jänner 1848 noch düsterer Hoffnungen schwer[46], daß der Starrsinn der Regierung unausweichlich die Katastrophe über Österreich heraufbeschwöre, freudig die Ergebnisse des Tages begrüßt[47], aber, wie Anastasius Grün, hielt er die gerechten Forderungen des Volkes nunmehr für erfüllt, und predigte von nun an immer wieder Vernunft und Besonnenheit[48]. Dennoch widersprach es nicht seinen konservativen Grundsätzen, daß er, von der Notwendigkeit des Verbleibens der Monarchie im deutschen Bunde überzeugt, den Aufruf der Schriftsteller, die Wahlen in das Vorparlament durchzuführen, mit vielen anderen, Konservativen, Liberalen und

---

[44]) Ebd. S. 185.

[45]) „Deutsche Aussprüche“, W. II. 50. Vergl. auch Holtei in den Gesprächen III. 279.

[46]) „Vorzeichen“, W. I. 113 ff.

[47]) „Mein Vaterland“, ebd. I. 116 ff.

[48]) Vergl. den Brief Grüns an Ignaz Kuranda am 25. März 1848 (Wiener Montagsrevue, 1907, Nr. 20) und Friedrich Kaiser in den Gesprächen XII., S. 16. Diese für die Liberalen Wiens im Vormärz typische Erscheinung erklärt Josef Redlich a. a. O. I. I. 105.

Radikalen, mitunterschrieb[49]); dies steht allerdings mit der Behauptung in den fragmentarischen „Erinnerungen aus dem Jahre 1848“, er hätte an den Begebenheiten des Jahres durchaus keinen Anteil genommen[50]), in grellem Widerspruche. Bald folgte auch bei ihm die volle Ernüchterung. Der Radikalismus, die Ergreifung der Führerstellen durch oft zweideutige Persönlichkeiten konnte den Dichter, der, wie er selbst sagte, das Wer als Leitstern vor dem Was zuletzt gelten ließ[51]), von der Revolution gänzlich trennen. Vor allem aber, und gerade dies erfüllte ihn mit tiefstem Schmerze, mußte er nunmehr sehen, wie die gewaltige Erhebung der Nationalitäten den Gesamtstaat zu zerreißen drohte, die Auflösung jenes österreichischen Zentralverbandes, von dessen Existenznotwendigkeit er von früher Jugend auf durchdrungen war. Diesen nun drohte jene nationale Ideologie zu zerreißen, deren Dasein er wohl nicht leugnen konnte, deren Vernünftigkeit er aber bestritt. Diese Überlegungen erklären in erster Reihe Grillparzers „Feldmarschall Radetzky“[52]), das Lob des Feldherrn und der Armee als letzten Hort des einigenden Staatsgedankens, als das einigende Band, das die Völker gleicherweise aneinanderknüpfte. Noch manches Gedicht dieses Geistes sollte im Laufe der bewegten Zeit folgen. So erklärt es sich auch, daß er, was er gleichfalls in seinen Erinnerungen verschweigt, an der Eröffnungssitzung des „Österreichischen Klubs“ beiwohnte[52a]), dessen Organ die konstitutionelle „Donauzeitung“ wurde, in der auch Grillparzer sein vielberufenes Gedicht erscheinen ließ[53]).

Daß Grillparzer in dieser Zeit nicht viel Sympathie für den demokratischen Zug, der die Frankfurter Nationalver-

---

[49]) Der Aufruf ist im Anhang abgedruckt. Er fand sich im Nachlasse des Publizisten und Abgeordneten Dr. Ignaz Kuranda vor.

[50]) W. XIV. 167.

[51]) „Lebensregeln“, I. 119 f.

[52]) W. I. 117.

[52a]) Vergl. Häfners „Konstitution“, 9. Mai 1848.

[53]) Dagegen wollte Grillparzer nicht, daß die Akademie der Wissenschaft Vertreter in den Fünfzigerausschuß sende. Vergl. Huber, Geschichte der Gründung und Wirksamkeit der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften usw., Wien, 1897, S. 78, angeführt in den Gesprächen XII. 296.

sammlung, die in erster Reihe dazu berufen erschien, das nationale Problem in Mitteleuropa zu lösen, aufbringen konnte, erscheint uns begreiflich. Gerade als die Frage der Aufnahme oder Ausschließung der Monarchie beraten wurde, hatte die Armee den Einheitsstaat wieder aufgerichtet, die neue Regierung ihn sogar mehr befestigt denn je zuvor. Und da sollte dieser starre Josefiner wohlwollende Teilnahme noch für jene fühlen, die sich für die Föderalisierung des Gesamtstaates nach Nationen oder gar für die Trennung der Deutschen von dem alten Staatsverbande einsetzen, um die ihm verhaßte Demokratie zu befestigen! Oder sollte er sich für jene Großdeutschen begeistern, die den Eintritt Österreichs in den Bund forderten, um die Sache des Katholizismus in Deutschland sicherzustellen? Es war unmöglich, daß ein Mann von der Gesinnungsart Grillparzers für diese Versammlung etwas anderes hätte empfinden sollen als Haß und Verachtung.

So begleitet er auch die Ereignisse seit der Oktoberrevolution nicht mit begeisterten Huldigungen, eindringlichen Ermahnungen und prophetischen Beschwörungen, sondern fast lediglich nur mit spitzen Epigrammen und auch in diesen spricht er sich nur selten über Großdeutschland aus. Allerdings verdankt eine seiner lebendigsten Figuren, der Erzherzog Matthias im „Bruderzwist", diesen Ereignissen sein dramatisches Leben. Der Reichsverweser Erzherzog Johann stand für ihn Modell. Das tragische Ende dieses Ehrgeizigen, der an das Ziel seiner Wünsche gelangt, als ihm die Kraft fehlt, seinen Sieg auch zu genießen, mag dafür zeugen, wie pessimistisch der Dichter von der von vielen so begeistert und hoffnungsfreudig begrüßten Reise des Reichsverwesers nach Frankfurt dachte.

An dem großen deutschen Problem schien Grillparzer nunmehr, da die Revolution ebenso wie das System in Österreich niedergeworfen erschien, nur eine Frage wirklich ans Herz zu gehen: Die Wahl des Preußenkönigs zum Kaiser und die Vorherrschaft Preußens im neuen Bundesstaate, dessen sonstige Gestaltung ihn wenig zu interessieren vermochte. Schon 1846 hatte er die „deutsche Bewegung" als „Aufruhr auf dem Papiere"[54]) bezeichnet und sich

[54]) W. II. 271. „Ich bin überzeugt", sagte er am 11. August 1844 zu Foglar, „daß der ganze deutsche Liberalismus von

wiederholt ein hartes Urteil über die kraftlose Dogmatik, die spekulative und darum unfruchtbare Gelehrsamkeit der neuen deutschen Politikergeneration erlaubt, so unter anderem den „edlen" Gagern als politischen Toren[55]), der durch den Ausschluß Österreichs Deutschland schwäche, hingestellt. Dahlmann und Gervinus bezeichnet der Dichter gar als „volkstümliche radikale Lumpe"[55a]). Ebenso schlecht wie die Führer kommen in seinem Urteile die einzelnen Parteien davon[56]). Schelme sind ihm die Demokraten der Linken mit ihrer Lehre von Freiheit und Volkssouveränität, Narren die Rechte und ihre mittelalterlich-feudale Ideologie. Grillparzer war überhaupt kein Freund der von seinem Geschlechte für allein seligmachend gehaltenen konstitutionellen Lehre. Diese war für ihn nicht die Garantie für die beste Form der Staatsverfassung, wofür alle Liberalen sie hielten, sondern bloß ein Recht, „die eigenen Angelegenheiten zu verwalten, gleichviel, ob gut oder schlecht[57]). „Um so schärfer erfaßte er den Konflikt zwischen den beiden Großmächten. Für derlei Machtfragen hatte er mehr Sinn und Verständnis als alle seine Wiener Zeitgenossen und die wenigen an der Spitze stehenden Persönlichkeiten wußte er mit wenigen Worten lebensvoll zu charakterisieren[58]). Dieses Verständnis für die „große" Politik, in Österreich so selten vorhanden, kann uns gerade bei Grillparzer nicht überraschen, hatte doch niemand eine so starke gefühlsmäßige Überzeugung von der notwendigen Existenz des geeinten österreichischen Gesamtstaates wie gerade er. Sonst aber glaubten auch die

heute nur von diesen Gelehrten herrührt, welche über alles gut zu reden verstehen und endlich aus Notdurft den Volksleidenschaften schmeicheln." Gespräche III. 332. Auch den Literaten maß er viel Schuld an den Leiden der Zeit bei. Gespräche IV. 22.

[55]) W. II. 287 und XI. 141.

[55a]) W. XIII. 325.

[56]) „Auf den König von Preußen", W. II. 284.

[57]) W. XI. 121, übrigens erblickten auch die „Historisch-Liberalen" in der Verfassung, wie man die konstitutionelle Regierungsform kurzweg nannte, das wesentliche Moment des Staatslebens. Vergl. Görres, Deutschland und die Revolution, S. 10.

[58]) Seine Auffassung der Märzrevolution bewundert besonders Ottokar Lorenz, Staatsmänner und Geschichtsschreiber des 19. Jahrhunderts, Berlin 1896, S. 45 f., 107 f.

treuesten Österreicher ihr Festhalten an der Monarchie vernunftmäßig begründen zu müssen. Für Grillparzer fielen dergleichen Begründungen weg. Er war von Natur aus von der Zugehörigkeit seiner Person zur Monarchie ebenso durchdrungen wie seine Landsleute von der nationalen Gemeinschaft, die sie mit ihren Volksgenossen verband.

Grillparzer hatte schon vor der Revolution, so wenig er auch die preußischen Reformatoren als Persönlichkeiten zu schätzen wußte[59]), erkannt, wie weit der Ausbau des bürgerlichen Rechtsstaates fördernd auf die Hegemoniestellung, die Preußen moralisch in den letzten Jahrzehnten in Deutschland errungen hatte, eingewirkt hatte, und drängte daher, um für Österreich diesen Schaden wieder gut zu machen, auf die Erlassung einer Konstitution für die Donaumonarchie. Dieser Vorschlag war durch die Revolution erfüllt worden. Mit ihrem Niedergange starrte ihm nun das reine staatliche Machtproblem entgegen und da gab es für ihn kein Bedenken, auf wessen Seite er sich schlagen sollte. In den parlamentarischen Kämpfen 1848/49 konnte er dazu Stellung nehmen. Hier wandte er sich in seinen Epigrammen gegen die Wahl Friedrich Wilhelm IV.[60]), für dessen romantischen Mystizismus er keinen Sinn aufbringen konnte[60a]), gegen dieses ganze Kaisertum von Volkes Gnaden; an dieser Stelle wagt er es, auszusprechen, was die österreichischen Abgeordneten schon aus taktischen Gründen weislich unterdrückten, daß Österreich allein die Führung im Reiche gebühre, wovon er, als diese Frage noch vom nationalen Gesichtspunkte allein beurteilt wurde, im Jahre 1839 nichts wissen wollte[61]). Preußens Herrschaft aber mit Österreichs Ausschluß, meint Grillparzer, würde eine so große Überlegenheit des führenden Staates bedeuten, daß die übrigen deutschen Fürsten sich an Österreich anschließen müßten und dann:

„Wär etwa Schlesien gar der Preis
Für Italiens künftige Freiheit."

[59]) W. XI. 89 f.

[60]) „Einem deutschen Fürsten", I. 126 f.

[60a]) So schon 1842, W. II. 254.

[61]) W. XI. 99. Die süddeutsche Presse nahm dagegen während der Jännerdebatten diesen Vorschlag auf. So bringt die Karlsruher-Zeitung Ende Dezember einen Artikel: „Kein deutscher Kaiser außer Franz Joseph." Vergl. Helfert, Oktober-Aufstand IV. I. S. 83.

Klarer konnte ein österreichischer Patriot den Kampf des Jahres 1866 gar nicht voraussehen. Die Wunde Schlesiens brannte überhaupt noch, wie wir schon gesehen haben, im Herzen dieses überzeugten Josefiners. Im Lichte der Politik Friedrichs des Großen allein betrachtete er die ganzen Versuche Preußens, die deutsche Einheit zu errichten.

Im allgemeinen bedeutet die Revolution einen tiefen Einschnitt in Grillparzers Stellung zu den öffentlichen Angelegenheiten[62]. So tief war der Eindruck, den der politische Radikalismus und insbesondere der entfesselte Nationalismus[63], der sein geliebtes Gesamtvaterland zu zerreißen drohte, auf seine Frieden und Humanität erstrebende Seele gemacht hatte, daß er sich ganz der gouvermentalen Politik des neuen Regimes anschloß, wenn es auch in den ersten Jahren, geschweige dann später, in der Konkordatsära, seinen Anforderungen nicht immer Genüge leistete. Die großdeutsche Politik Schwarzenbergs und Schmerlings fand seine Billigung, aber die Sorge um die Existenz des Einheitsstaates im Wirbel der immer stärker werdenden nationalen Erhebung der Völker der Monarchie nahm jener Kardinalfrage für das Deutschtum in Österreich viel von dem ihr schuldigen Interesse. In den „Erinnerungen an das Jahr 1848“, die in ihrer Rechtfertigung Metternichs, den er einst so heftig angegriffen hatte, so recht diesen Gesinnungsumschwung verdeutlichen[64], erwähnt er Großdeutschlands an einer einzigen Stelle, in einer, wenn auch nicht ganz klar manifestierten Verwerfung eines Aufgebens der zentralistischen Idee zugunsten einer Föderalisierung, die die Deutschen Österreichs näher an den deutschen Bundesstaat gefesselt hätte[65]. Sie bedeutet ebenso wie die Polemik

---

[62] Man vergleiche nur sein Urteil über die Wiener Studenten in den Märztagen und in den „Erinnerungen an das Jahr 1848“.

[63] Nationalliteratur, W. XIII. 315 XI. 136.

[64] W. XIV. 87 und 169. Zu Bauernfeld sagte er, er hoffe, daß Rußland Ruhe und Ordnung auf Bitte der deutschen Fürsten wiederherstellen solle, mißbillige aber die Unterwerfung Ungarns durch fremde Truppen. Gespräche XII. S. 25 und 16. Soweit trat schon bei ihm das nationale Gefühl hinter dem staatlichen zurück.

[65] W. XIV. 181.

gegen Palacky[66]) die heftigste Gegnerschaft wider die Richtung, die der deutsche Geist im Sturmjahre eingeschlagen hatte[66a]). Diese Kritik wendet sich aber nicht nur gegen die Tschechen allein; in einer älteren Fassung des Aufsatzes „Zur Literaturgeschichte“[67]) spricht er vom Übertriebenen und der Unausführbarkeit der politischen Bestrebungen des deutschen Volkes und verweist dieses auf „die wissenschaftliche Anerkennung der menschlichen Beschränktheit“, auf Kants Philosophie. Von ihr ging sein Denken aus, zu ihr kehrte es zurück; so ist Grillparzer trotz allem Katholizismus, aller Eklektik in Kunst und Leben sich und seinen Überzeugungen bis zum Tode treu geblieben in seinem Ringen nach Humanität auf Erden und Harmonie der Seele. Es ist dies die Tragik in Grillparzers Leben, daß er, der unerbittliche Bekämpfer aller Ideologie auf Erden, doch an dieses Ideal glaubte, dessen Trübung und Tötung er duldend und tragend sein ganzes Leben mitempfinden mußte. Aus dieser Erkenntnis erwuchs von Jugend auf sein Pessimismus. So fehlte seiner hochbegabten politischen Persönlichkeit der hoffnungsvolle Schwung der Begeisterung für die eigene Sache, so ward ihm dagegen jene kritische Kraft zuteil, die ihn tiefer in das Geschehen seiner Zeit blicken ließ, als irgend einen Politiker des österreichischen Vormärzes.

Anhang:

Dringende Aufforderung an die Schriftsteller und Intelligenzen Wiens.

Die Schriftsteller Wiens halten es für eine dringende, heilige Pflicht, ihre Deputierten zu dem Frankfurter Volksparlament zu senden, um die deutsche Intelligenz Österreichs in der Mitte der übrigen deutschen Brüder vertreten zu sehen.

---

66) W. XI. 142 f., XIV. 104 f.

66a) Aus Bauernfelds Tagebüchern, Notiz vom 21. Dezember 1848: „Sein Deutschenhaß Karikatur.“ Gespräche, XII. 50.

67) Die alte Fassung. W. XVI. 672.

Da die Frankfurter Versammlung bereits am 30. März ihre Beratungen begonnen hat, und Eile daher not tut, so haben die unterzeichneten Schriftsteller folgende Herren zu ihren Abgesandten nach Frankfurt erwählt:

Herren Grafen Auersperg (Anastasius Grün),
„ Eduard Bauernfeld,
„ Ignaz Kuranda,
„ Franz Schuselka.

Diejenigen unserer Kollegen, welche diese Wahl billigen, werden dringend ersucht, ihre Namen hier zu unterzeichnen.

Wien, am 3. April 1848.

Dr. Moriz von Stubenrauch, Ernst v. Schwarzer, L. Häfner, Andr. Schumacher, Dr. Joh. N. Vogl, Oskar Falke, Dr. Löhner gen. v. Morajn, Dr. Romeo Seligmann, Jos. Tuvora, Josef Rank, Dr. J. F. Castelli, Hieronymus Lorm, Grillparzer, Hammer-Purgstall, Münch, Siegm. Engländer, Adolf Bäuerle, Karajan, M. S. Saphir, Dr. Friedrich Hebbel, L. A. Frankl, Josef Dolezal.

Entwicklungsgeschichtliches zu Grillparzers „Ahnfrau"

Von Reinhold Backmann.

Die Erforschung einer Dichtung ist nicht abgeschlossen, wenn man den unmittelbaren Anlaß dazu gefunden hat und die ganze Entwicklung von diesem Zeitpunkt bis zum letzten Federstrich klar übersieht. Jedes größere Werk hat noch eine mehr oder weniger verwickelte Vorgeschichte, zu der Belege und Zeugnisse meist fehlen und die darum auch schwerer zu ergründen ist als jene. Ich meine damit nicht die äußerliche Stoff- oder Motivgeschichte, also etwa die Aufzählung und nähere Charakteristik der verschiedenen Bearbeitungen, die der Stoff im Laufe der Zeit von anderen Dichtern erfahren hat. Sondern ich meine eine Untersuchung der Frage, wie es kam, daß der Dichter sich gerade für diesen Stoff begeisterte, auf Grund welcher vorausliegenden Erfahrungen er es tat, was für „Urerlebnisse" oder „Bildungserlebnisse" ihn nach und nach in die Bahn drängten, die er nun mit einem Male zu schreiten beginnt. Ein solches Verfahren muß von der Erfassung der Eigenart des betreffenden Werkes ausgehen und das ihm vorausliegende Schaffen des Dichters nach ähnlichen Motiven und Ideenkreisen durchforschen. Es läuft also auf eine individuelle Motivgeschichte hinaus, nicht auf eine allgemeine.

Bei der „Hero" habe ich einen seltsamen Strom von Urerleben nachweisen können, zu dem als wichtigstes Bildungserlebnis Shakespeares „Romeo und Julia" hinzutrat, bis endlich Franz Passows Ausgabe des kleinen griechischen Epos von Musäus den äußeren Anstoß zur Gestaltung des Planes gab[1]. Beim „Goldenen Vließ" habe ich vor Jahren eine eigenartige, immer weiterführende Reihe von Bildungs-

---

[1] Vergl. die Einleitung zu Band IV der Kritischen Ausgabe.

erlebnissen bloßgelegt[2]), das Bild hat sich hier für mich seit 1913 noch wesentlich vervollständigt; zwei wichtige Strömungen münden da ineinander, die eine kommt aus Wieland, die andere, so seltsam es auch klingen mag, aus Thomas Corneille! Ihre Vereinigung erst ergibt den Konflikt Jason und Medea.

Es gibt wohl überhaupt kein größeres Werk Grillparzers, bei dem der Stoff dem Dichter nicht wiederholt nahegetreten wäre, bevor es zur Ausarbeitung kam — so daß also schon darin eine allmähliche Steigerung des Interesses wahrzunehmen ist —, und es gibt wohl auch keine Dichtung, die ihm nicht in anderen verwandten Stoffkreisen oder Motiven schon wiederholt begegnet wäre — so daß auch hier eine allmähliche Einstellung auf Hauptmotive zu beobachten ist. Ich bin überzeugt, der Dichter ist sich selbst darüber durchaus nicht klar gewesen, alles spielt sich erst eine Zeitlang unter der Schwelle des Bewußtseins ab und taucht aus seltsamen Urtiefen nur nach und nach zum Tageslicht empor. Es geht wie bei dem Zustandekommen eines einzelnen Gedanken. Plötzlich ist er da, beglückt uns, und später entdecken wir unter Umständen, daß wir ähnliches bereits da und dort gefunden hatten, wie es Grillparzer voller Entsetzen zum Bewußtsein kam, als er 1812 oder 1813 niederschrieb:

> Ich bin nun überzeugt, sprach Fixlmüllner, daß ich keine Anlage zum Dichter habe: Keine Originalität; wenn auch nicht gestohlne Ausdrücke doch zusammengestoppelte Gedanken. Wenn Göthe, Schiller und Shakespeare über mich einen Konkurs eröfneten ich müßte affenkahl dastehen ..... Ich habe zu früh und zu viel gelesen. Ich habe mir mit köstlichen Speisen den jungen Magen überladen und muß sie nun in Unrath verwandelt, von mir geben .... Zeig mir einen originellen Gedanken, nur einen aus allen meinen Schriften[3]).

Das ist gewiß nur die Meinung verbittertster Stunden bei Grillparzer gewesen. Aber im Grunde ist doch nur der Standpunkt daran falsch, die Sache richtig. Man darf un-

---

[2]) In meiner Dissertation von 1910 „Die ersten Anfänge der Grillparzerschen Medeadichtung" und in der Einleitung zum II. Band der Kritischen Ausgabe.

[3]) Kritische Ausgabe, Tagebücher, Band I, S. 76, Nr. 168.

bewußte und unbewußt umgestaltende Entlehnungen nicht als Plagiat bezeichnen. Die größten Schönheiten in den Werken Grillparzers sind auf keinem anderen Wege zustande gekommen. Ein Schaffen aus dem reinen Nichts gibt es überhaupt nicht und hat es nie gegeben, mag man sich heutzutage darüber noch so sehr ereifern.

Auch zur „Ahnfrau“ habe ich im Laufe der Zeit ein paar Entdeckungen gemacht, die mir bedeutungsvoll genug erscheinen, um sie hier vorzubringen; wobei ich mir freilich bewußt bin, daß es nur einige kleine Bausteine im großen Mosaik der Entstehungsgeschichte dieses Werkes sind, in dem sich durch Anpassen und oft mühevolles Vergleichen allmählich Bilder und Gestalten zu formen beginnen.

Die Dichtung steht in der großen Wiener Ausgabe mit Recht am Anfang der reifen Werke des Dichters. Die Aufnahme des Stückes bei den Zeitgenossen hat es mit sich gebracht, daß eins der Hauptprobleme, nicht das wichtigste, im „Goldenen Vließ“ und sogar in der „Hero“ eine Fortführung erfahren hat. Ich meine das Schicksalsproblem.

Man kann aber die „Ahnfrau“, vielleicht mit noch größerem Rechte, als einen Abschluß der Jugendentwicklung des Dichters betrachten. Die Schicksalsidee darin war von Anfang an etwas Nebensächlicheres. Die „Ahnfrau“ ist in erster Linie ein Gespensterstück und steht hierin dem „Macbeth“, vor allem aber dem „Hamlet“ Shakespeares überraschend nahe. Zwei Stellen aus dem „Hamlet“ lassen sich geradezu als Motto über Grillparzers Stück setzen. Die wichtigste davon ist die, wo der Geist des Vaters, seine Erzählung beschließend, zu Hamlet sagt:

So ward ich schlafend und durch Bruderhand
Um Leben, Krone, Weib mit eins gebracht,
In meiner Sünden Blüte hingerafft,
Ohn' Nachtmahl, ungebeichtet, ohne Ölung;
Die Rechnung nicht geschlossen, ins Gericht
Mit aller Schuld auf meinem Haupt gesandt.
O schaudervoll! o schaudervoll! höchst schaudervoll!

Dazu tritt aus dem Vorhergehenden noch folgende Stelle:

Geist. Ich bin deines Vaters Geist:
Verdammt auf eine Zeitlang nachts zu wandern
Und tags gebannt, zu fasten in der Glut,

Bis die Verbrechen meiner Zeitlichkeit
Hinweggeläutert sind. Wär' mir's nicht untersagt,
Das Innre meines Kerkers zu enthüllen,
So höb' ich eine Kunde an, von der
Das kleinste Wort die Seele dir zermalmte,
Dein junges Blut erstarrte, deine Augen
Wie Stern' aus ihren Kreisen schießen machte,
Dir die verworrnen krausen Locken trennte,
Und sträubte jedes einzle Haar empor,
Wie Nadeln an dem zorn'gen Stacheltier:
Doch diese ew'ge Offenbarung faßt
Kein Ohr von Fleisch und Blut.

Genau so ist die Ahnfrau, von ihrem Gatten in flagranti ertappt, ohne Beichte, ohne ihre Rechnung mit dem Himmel gemacht zu haben, niedergestochen worden und muß nun ruhelos wallen, bis ihre Sünden, wirkliche Sünden im Vergleich zu denen von Hamlets Vater, abgebüßt sind. Und ebenso wenig, wie das Erscheinen des Geistes im „Hamlet“ fördert und nützt, ebensowenig kann die Ahnfrau helfend eingreifen, sie kann nur warnen, vorhersehen, aber es wenden kann sie nicht!

Die beiden angeführten Stellen haben auf Grillparzer offenbar sehr tiefen Eindruck gemacht und lange nachgewirkt. Und sie gehören nicht den Niederungen, sondern den Gipfelpunkten der Literatur, der hohen Tragödie an, wie denn überhaupt zu bemerken ist, daß Grillparzer, so sehr man auch seinen Stücken nach seinem eigenen Geständnis den Einfluß des Wiener Vorstadttheaters anmerkt, doch von früh an den höchsten Vorbildern nachgetrachtet hat.

Schon die Bemerkung aus dem Tagebuch von 1810: „Unsere Theaterdirektion gleicht dem Räuber, den Theseus erschlug ...“[4]) muß auf Shakespearesche Stücke gehen, wie ihre Wiederholung aus dem Jahre 1812 mit dem Zusatz „Daher sehen wir Shakespeare so oft auf unsern Theatern lahm und ohne Kopf“[5]) nahelegt. Ich habe die Übersetzung des „Hamlet“ vom großen Schröder im dritten Band des „Hamburgischen Theaters“ von 1778 verglichen. Da sind die angeführten Stellen vollinhaltlich vorhanden. Aber vielleicht waren im katholischen Wien erhebliche Streichungen

[4]) Tagebücher, Band I, S. 36, Nr. 83.
[5]) Tagebücher, Band I, S. 68, Nr. 127.

bei der Aufführung gerade an dieser Stelle beliebt. Auf nichts würde Grillparzers Zusatz von 1812 so gut passen. Auch ist die Tagebuchnotiz über das Wort ghost aus dem Jahre 1811 Beweis dafür, daß den jungen Dichter gerade der „Hamlet“ aufs tiefste bewegte und daß er schon frühzeitig zum englischen Original griff.

> Ich kann nicht beschreiben, welch' einen schauerlichen Eindruck das h in dem englischen Wort ghost auf mich macht. Das Wort ausgesprochen, klingt eben nicht sehr feierlich, aber seh' ich es geschrieben vor mir, so verfehlt es seine Wirkung nie; ich glaube einen Geist vor mir zu sehen[6].

Dem Gespensterhaften im „Hamlet“ großen Wert beizumessen war Grillparzer überdies vorbestimmt. Die Gespensterfurcht, die ihn von Kindesbeinen an verfolgte, ist sein ganzes Leben hindurch nicht völlig von ihm gewichen. Sie gehört seinem Urerleben an. Besonders bezeichnend ist der Zwischenfall in Maria-Enzersdorf aus dem Jahre 1795 oder 1796, wo Grillparzer und sein zweiter Bruder, beide unter einem Billard allein spielend, zu gleicher Zeit aufschrieen und dann angaben, sie hätten einen Geist gesehen. Während der jüngere Bruder ihn aber wie einen Hirschkäfer beschrieb, sagte Franz, er habe wie eine schwarze Frau mit einem großen Schleier ausgesehen[7]. Sehr richtig ist gesagt worden, die beiden von Grillparzers jüngstem Bruder Adolf erhaltenen Jugendstücke[8]) seien als Beweis dafür anzusehen, daß auch bei den Theateraufführungen im Hause der Großmutter Gespenstererscheinungen eine wichtige Rolle gespielt haben müssen. Vielleicht sind jene Fragmente in Anlehnung an früheste Niederschriften des Dichters entstanden, daher nur als Schreibübungen Adolfs zu betrachten und bloß aus Mangel an Geduld nicht zu Ende geführt worden. In dem zweiten tritt unter Blitz und Donner und Verwandlung „Sodenberg der leidende Geist“ als Eremit gekleidet auf und erzählt wie Hamlets Vater bei Shakespeare seine Geschichte; wie er erst glücklich gelebt mit Weib und

[6]) Tagebücher, Band I, S. 65, Nr. 109.

[7]) Band XVI der Kritischen Ausgabe, S. 67.

[8]) Jugendwerke, Band I, S. 239 ff.

Kindern, dann aber von Weib zu Weib getaumelt und schließlich selbst seinem Leben ein Ende gemacht habe.

> Als ich vor den ewigen Richter erschien, da ward mir Ruhe nicht gegönnt, wandeln muß ich biß ich meine Kinder glücklich gemacht, und zwey Herzen zusammen bringe die ich getrennt habe[9].

Derlei mag sich noch so sehr mit gewohnten Vorgängen in den damaligen Gespensterstücken und Gespenstermärchen decken, auffällig ist doch die nahe Berührung mit der „Ahnfrau". Beide Geister sind wegen Untreue zum Umherwandeln verdammt. Und wie Sodenberg der Leidende erst ein anderes Paar glücklich machen muß, so vereint auch die Ahnfrau schließlich die beiden irrenden Geschwister.

Aber wir können noch über jene ersten Aufführungen weit zurückgehen, bis in die Jahre der ersten Lektüre Grillparzers. Damals scheint die Geschichte der heiligen Genovefa, wie wir sie in der „Legende der Heiligen" vom Pater Martin von Cochem[10] finden, sehr nachhaltigen Einfluß auf seinen jungen empfänglichen Geist gewonnen zu haben. Vielleicht ruht in ihr der erste Keim zum zukünftigen Gespensterstück.

Als Graf Siegfried heimkehrt, kann er trotz aller rauschenden Feste, die der ungetreue Golo, halb der spätere Bancban und halb Prinz von Meran, anstellt, keine Ruhe finden. Er muß beständig Genovefens gedenken, „ihrer Geschämigkeit" — wie dichterisch schön! —,

> ihrer Zucht, ihrer Andacht, ihrer Liebe... Ihr holdseeliges Wesen und anmuthige Gebärden waren gleichsam Nacht und Tag lauter Zungen, welche ihm unaufhörlich sein leichtglaubiges Verfahren vorweiseten. Seine Schwermüthigkeit bildete ihm stetig ein als ob der blutige Schatten seiner Genovefa ihm überall auf dem Fuße nachgienge, und sein beängstigtes Hertz fand weder Ruhe noch Rast.

Und schließlich erscheint dem beunruhigten Grafen der Geist des ermordeten und im Burggarten verscharrten Kochs.

> In währender Zeit hatte der Graf Sigfrid weder Tag noch Nacht Ruhe, und es war ihm nicht anders, als wan

---

[9]) Jugendwerke, Band I, S. 254.

[10]) Ich zitiere im folgenden nach der „Verbesserten Legend der Heiligen", München und Mindelheim 1740.

einer stetig ihm in die Ohren schrye: „Du hast in den Todt geliefert Genovefam, du hast ermordet den unschuldigen Koch!" Dise Einbildungen peinigten ihn dermassen empfindlich, das er vilmahl bey Tag und Nacht mit heller Stimme aufschrye: O liebste Genovefa wo seyd ihr! Ach herzliebste Genovefa was leyde ich euretwegen. Als er in einer Nacht zu Beth lage, hörte er jemand mit grossen Schritten in das Zimmer kommen, und weil er wegen der Finsternuß nicht sehen konnte, stunden ihm die Haar für Entsetzen zu Berg. Dan das Ungeheuer gienge in seinem Zimmer mit grossem Getümmel auf und abspaziren. Der Graf sahe mitten in der Kammer einen langen Menschen, bleich von Gestalt, und gantz ausgemergelt? welcher eine schwere Bürde von Ketten schleppete, an denen er angeschmiedet zu seyn schiene. Der gute Herr fragte den Geist, was er haben wolle. Der Geist winkte ihm nachzufolgen, und führte den Grafen mitten in der Nacht in einen Garten an einen gewissen Ort, darauf er alsbald verschwande. Wer war nun in grössern Aengsten, als eben der Graf? welcher sich eilends davon machte, und voller Zittern wider ins Beth legt. Er hatte sich kaum gedeckt, so war der Geist alsbald gantz eißgefroren an seiner Seiten, und umfienge ihn mit seinen Armen. In dieser wunderseltzamen Begebenheit gienge dem Herren der kalte Schweiß aus, und ruffte mit heller Stimme seinen Dienern. Dise kamen eilends gelaufen, fanden ihn in voller Angst, und er sahe wie ein todter Mensch aus. Er sagte ihnen zwar nicht die Ursach seines Ruffens, sondern stunde auf und befahl eben an dem Ort des Gartens bey anbrechendem Tag zu graben, da der Geist vor ihm verschwunden ware. Die Diener hatten nicht zwey Schuh tieff in die Erde gegraben, da fanden sie eines Menschen Todten-Gebein mit Ketten beladen, und sie erkenneten, daß das der Leichnam des unschuldigen Kochs ware, welchen der gottlose Hofmeister Golo durch Gifft habe lassen umbringen. Der Graf liesse die Gebein ehrlich begraben, und für die Seel die Heil. Meß lesen: und von selber Zeit an ward alles im Schloß wieder ruhig.

Genau das unmotivierte Auftreten des Kochs finden wir in der ersten Gestalt der „Ahnfrau" wieder. Der alte Graf Zierotin kann die Ahnfrau selbst noch nie gesehen haben.

Nur wenn Unheil droht dem Hause
Sich Gewitter thürmen auf
Steigt sie aus der tiefen Klause
An die Oberwelt herauf,

so lautet die einzige Motivierung bei Grillparzer. Das wichtigste aber scheint mir, daß der Koch seine Ruhe findet, sobald eine heilige Messe für ihn gelesen wird. Auch er also hat wandeln müssen, weil er ohne Beichte aus dem Leben abberufen worden ist. Eine Verwandtschaft mindestens liegt offen zu Tage. Dazu kommt noch die ganze Art der Darstellung: das Zimmer des Grafen, das Geräusch, der Lärm, die Finsternis, der Graf kann erst nichts sehen und erkennt schließlich doch die Umrisse einer menschlichen Gestalt. Man vergleiche damit das Prunkgemach in der „Ahnfrau“ und Jaromirs Erlebnisse daselbst. Daß er endlich den Vorhang des Bettes auseinanderreißt und nun die seltsamen Vorgänge erkennt, ist bei Cochem gewissermaßen zwischen den Zeilen schon enthalten, ja man kann es eine Übersetzung einer epischen Erzählung in einen dramatischen Vorgang nennen.

Also hier wohl nahm, wenn wir das Urerleben der Gespensterfurcht und so manches unterstützende Ammenmärchen nicht in Betracht ziehen, das Bächlein seinen Anfang, das schließlich, zum Strom angeschwollen, in die „Ahnfrau“ ausmündete. Dazwischen liegt die wiederholte Lektüre des „Hamlet“ und noch so manches andere.

August Sauer hat im ersten Band der Kritischen Ausgabe gezeigt, wie schließlich die Geschichte des berüchtigten französischen Räubers Louis Mandrin und der Roman „Die blutende Gestalt mit Dolch und Lampe oder die Beschwöhrung im Schlosse Stern bey Prag“ sich vereinigten und — so möchte ich jetzt lieber sagen: sich in den bereits vorhandenen Strom ergossen, Abwässer aus sumpfigen Gegenden, aus der Schundliteratur, mit sich führend. Curt Roch hat den starken Einfluß der Volksbühne noch weiter herauszuarbeiten gesucht[11]), Moriz Enzinger all das tiefer begründet[12]). Wir wissen, was für großen Anteil Schiller

[11]) Grillparzers „Ahnfrau“ und die Wiener Volksdramatik, 1911, Ernst Wiegandt, Leipzig.

[12]) Die Entwicklung des Wiener Theaters vom 16. bis 19. Jahrhundert. Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte. Band XXVIII und XXIX, Berlin 1918 und 1919.

an der „Ahnfrau" gehabt hat. Ein noch wichtigerer Einfluß ging von Calderon aus. Alles das strömte zu, als der Fluß bereits im Schwellen war. Noch bedauert, daß Müllners „Schuld" von Sauer nicht eingehender berücksichtigt worden sei, ich kann ihm aber darin nicht ganz recht geben. Nicht so sehr das Stück als solches wirkte auf Grillparzer, als vielmehr der beispiellose Erfolg, den es seit seiner Uraufführung in Wien gefunden hatte. Grillparzer verwarf den vierten Akt gänzlich und glaubte die drei ersten Akte einem glücklichen Wurfe zugute halten zu müssen. Er ging sogar so weit zu sagen, das Stück sei unendlich mehr als sein Verfasser und Müllner werde nie wieder etwas schreiben, was der „Schuld" auch nur nahekäme. Wie recht hat er damit behalten! Die blinde Bewunderung des Stückes bei den Zeitgenossen war ihm ärgerlich. Er fühlte gewiß damals schon dunkel, daß er Besseres zu leisten imstande war. Besonders mag es ihn verdrossen haben, daß man, als seine Prophezeiung sich erfüllte und Müllners nächstes Stück „König Yngurd" am 19. Januar 1816, im Jahre des Erscheinens der „Schuld" im Druck, in der Wiener Burg eine überaus kühle, ja wohl sogar ablehnende Aufnahme fand, noch immer auf dem alten Standpunkte war und den Dichter damit zu trösten suchte, daß es schier zu den Unmöglichkeiten gehöre, eine Leistung wie die „Schuld" zu überbieten. Ich denke schon, daß Grillparzer die Besprechung, in der das geschah, gelesen hat, und es ist sehr gut möglich, daß die darin enthaltene Stelle, wo die „Schuld" „seit zwey Jahren das bis jetzt noch unübertroffene Lieblingsstück der Wiener Theaterwelt" genannt wird, für ihn ein heimlicher, *sehr* nachhaltiger Ansporn zu eigenem Schaffen gewesen ist, ihn geradezu auf die Suche nach einem eignen Stoff trieb, bis sich eines Tages die genannten beiden Anregungen in ihm verbanden und zur „Ahnfrau" verdichteten, nachdem sie in den unbewußt flutenden Strom eingemündet waren.

Dieser Strom ist meiner Ansicht nach das Primäre und auch das, was dem Stücke seinen gehobenen Rang verbürgt. Wir sehen gelegentlich seinen Wellenschlag. Schon als er noch kaum ein Flüßchen genannt zu werden verdient, hören wir im Jugendgedicht[13]) „Die Entdeckung von Madera" (19. Januar 1807) viel von der „Geisterstunde" oder der

[13]) Jugendwerke, Band V, S. 51 ff.

„Stunde der Gespenster“ reden, und auffällig ist, daß die vier ersten Verse jeder der 33 sechszeiligen Strophen im wesentlichen schon das künftige Metrum der „Ahnfrau“ aufweisen, hier noch unbeeinflußt von Calderons Stücken und unbeeinflußt auch von Müllners „Schuld“. Findet man nicht auch Verwandtschaft mit der Szenerie des verfallenen Schlosses der Borotin in der „Ahnfrau“? Strophe 12 lautet:

Hoch mit Klippen rings umgeben
Lag ein altes graues Schloß,
Dort soll Macham künftig leben
In der Erde tiefstem Schooß
Umschloßen von mächtigen, schrecklichen Mauern.
Dort soll er die Tage der Jugend vertrauern.

Es ist von „des Thurmes gigantischen Schlünden“ die Rede, durch einen klaffenden Spalt in der Mauer findet er endlich einen rettenden Ausweg, wie Jason später durch einen ähnlichen Spalt in Medeas Turm eindringt. Hier liegen überall früheste Erlebnisse zugrunde, und die mährischen Schlösser, die Grillparzer in den Jahren 1812 und 1813 kennenlernte, frischten frühere Eindrücke wohl nur auf und ergänzten sie.

Noch einmal hören wir den Wellengang des Flusses im Verborgenen rauschen. Aus der bänkelsängerhaften Ballade[14]) „Das Grab im Walde“ (13. Mai 1808) klingt und raunt es aus dem Unterbewußten empor. Seltsam, wieder zeigt die vierzeilige Strophe trochäischen Rhythmus, und, während sich die beiden letzten Verse mit drei Hebungen begnügen, sind die ersten beiden vierhebig: das „Ahnfrau“-Metrum auch hier! Etwas äußerlich freilich, denn der bänkelsängerhafte Charakter der Ballade nimmt ihm seinen Ernst. Aber es ist hier auch durchaus nicht bloß die Form, die die Verwandtschaft bezeugt, sondern weit mehr noch der Inhalt, der wohl Zusammenhang hat mit Blumauers Stück „Erwine von Steinheim“. Ganz deutlich kommen hier Motive aus der Genovefa-Sage zum Vorschein. Wie Graf Siegfried nimmt im Anfang Hanns von Werden Abschied, von seiner Frau nicht, sondern von seiner Braut, dem Fräulein Edeltrud. Das Gedicht beginnt gleich mit seinen Abschiedsworten, in denen alles deutlich wird:

---

[14]) Jugendwerke, Band V, S. 80 ff.

„Wie das treue Weib dem Mann
„bleib mir liebend zugethan,
„bleib mir treu und hold,
„treu und rein wie Gold“!

Er zieht, durch „Friederichs Befehl“ entboten, gegen die Sarazenen. Joppe wird erwähnt. Nach vielen Siegen schlägt endlich die Stunde der Heimkehr. Bevor er aber heim auf sein Schloß gelangt, hört er, im Walde reitend, Geschrei, sieht ein Mädchen auf hohem Roß von Räuberarm umstrickt, hilferufend, inmitten eines starken Trosses von Begleitleuten. Alxinger mit seinen Epen und Wieland mit dem „Oberon“ haben diese Abweichung wohl verursacht. Werden kommt ihr zu Hilfe, schlägt alle die Knechte nach heißem Kampfe in die Flucht, findet das Mädchen sterbend am Boden liegen und erkennt in ihr — die eigene Braut. Sie gesteht ihm mit dem letzten Rest ihrer Kraft, daß sie vermählt sei, sonst nichts, und stirbt. Werden kennt den Zusammenhang noch nicht. Da entsteht neuer Lärm im Walde, ein Rittersmann trabt einher und erkennt in dem bei der Leiche weinenden Werden voll Entsetzen den Freund, den er — ein anderer Golo — schmählich hintergangen hat.

Angst sträubt ihm das Haar;

denn der Arme der hier weint
war sein längst vergeßner Freund,
der die theure Braut
seiner Hut vertraut.

Was ist inzwischen geschehen? Der Falsche hat ihr glaubhaft zu machen gesucht, Hanns von Werden sei in Sklaverei geraten und darin umgekommen. Da sie aber nicht einmal dem Toten die Treue brechen wollte, hat er sie roh zum Altar geschleppt und sich dort durch einen gedungenen Priester mit ihr verbinden lassen. Nachdem er seine Gier gestillt hatte, ist er ihrer jedoch allmählich überdrüssig geworden (seltsame Berührung mit Bruder Adolfs Geistererscheinung Sodenbergs des Leidenden, fast beweisend, daß diese Stücke mit Grillparzer selbst irgend einen näheren Zusammenhang haben müssen!). Und schließlich hat er sich entschlossen, sie umbringen zu lassen, um ihrer los zu werden. Wie in der Genovefa-Sage hat ein Knecht den Auftrag erhalten, sie in den Wald zu schaffen und dort zu töten!

Es kommt nun zwischen Werden und dem ungetreuen Freund zum Zweikampfe, in dem nicht der Schuldige, sondern der Unschuldige fällt.

Am interessantesten ist jedoch der Ausgang des Gedichtes. Der falsche Freund wird von Gewissensbissen gefoltert, stürzt sich schließlich von steiler Felsenwand herab und muß, wie wenn er die Rolle Sodenbergs des Leidenden ganz übernommen hätte (und so uns noch einmal jene geheimen Zusammenhänge bestätigend!), fortan als Geist ruhlos umherirren:

Nun sieht man um Mitternacht
wenn kein lebend Wesen wacht,
eine Geistsgestalt
die zum Grabe wallt,

wo des frommen Ritters Leib,
und das treuergebne Weib
leicht im Sand verscharrt
der Erstehung harrt.

Dorthin wie die Sage heißt
wandelt der gequälte Geist
von dem Fels herab
zu der Frommen Grab.

Jede Mitternacht erscheint
er und ringt die Händ' und weint,
stöhnt und seufzet laut
bis der Morgen graut.

Wenn des Morgens Lüfte wehn
und die Hähne munter krähn,
und der Osten glüht,
seufzt er und entflieht;

fliehet bis den dunkeln Wald
Lunas holder Schein durchstrahlt,
kehrt zurück und klagt,
bis es wieder tagt.

Ganz offensichtlich wird das Problem Golo hier zu Ende gedacht, und in der vorletzten Strophe mag schon die Bekanntschaft mit „Hamlet“ vorausgesetzt werden. Sie liegt nicht nur im Krähen des Hahnes, sondern in der ganzen Schilderung der Morgenstimmung ausgedrückt. Wir wissen,

daß Grillparzer sich auf diese Ballade viel zugute tat. Sie ist ihm aus einem Guß gelungen, er hat sie nur hinzuschreiben brauchen[15]). Wie lagen also die Dinge schon damals fertig in ihm! Nicht lange zuvor vielleicht hatte sich der „Hamlet" dem dunkel fortwirkenden Genovefa-Stoff verbunden. Es scheint, als trüge der Dichter jenen Koch nicht mehr in deutlicher Erinnerung, als habe Golo seine Geisterrolle zur Weiterführung mit übertragen bekommen. Es ist erstaunlich, wie alles zu einem neuen Ganzen weiterstrebt.

Aber damit sind die Voraussetzungen für die „Ahnfrau" noch immer nicht erschöpft. Noch ein weiterer Zustrom scheint mir wichtig und beachtlich. Dieser geht von Goethe aus, nicht vom Dramatiker Goethe, sondern vom Balladendichter. Meines Wissens ist darauf noch nicht hingewiesen worden.

Wann mag sich dieser Zufluß in den alten Strom ergossen haben? Man hat eine Beeinflussung durch die Goetheschen Mondlieder schon für Grillparzers Jugendgedicht „An den Mond" (14. oder 15. August 1804), wie ich glaube, mit Erfolg nachgewiesen[16]). Schillers Balladen wirkten zweifellos schon früh auf Grillparzer ein. Ob Goethes Ballade „Die Braut von Korinth" — denn um sie handelt es sich hier — erst seit Ende 1809 in seinen Gesichtskreis getreten ist? Ich glaube es fast. Gerade an den Balladen wird ja der Unterschied zwischen den beiden großen Weimarer Dichtern so greifbar deutlich für ein empfängliches Gemüt. Und ich kann zeigen, daß diese Ballade Goethes nicht nur auf die „Ahnfrau", sondern auch auf das „Goldene Vließ" eingewirkt hat, ja mit einem schwachen Ausläufer sogar noch auf die „Hero"! Gleich die ersten Zeilen geben die Beziehung zum „Goldenen Vließ" an, und wenn man sie nur aufmerksam weiterverfolgt, so staunt man, wie tief der Eingriff in die ganze Gestaltung des Planes der Trilogie war.

> Nach Korinthus von Athen gezogen
> Kam ein Jüngling, dort noch unbekannt.
> Einen Bürger hofft er sich gewogen:
> Beide Väter waren gastverwandt,
> Hatten frühe schon
> Töchterchen und Sohn
> Braut und Bräutigam voraus genannt.

[15]) Tagebücher, Band I, S. 18, Nr. 32.
[16]) Jugendwerke, Band V, S. 168 ff.

Ist das nicht ganz der Anfang des letzten Stückes von Grillparzers Trilogie?! Jason, sein Verhältnis zu Kreon! Kreusa sagt „Medea“, V. 842, von ihrem Vater: „Er nannt' uns öfter scherzend Bräutigam und Braut.“ Die Sage von Jason und Medea gab nichts derartiges an die Hand.

Dazu bildet ein seltsamer Konflikt den Hintergrund für Goethes Gedicht, der Konflikt zwischen Heidentum und Christentum, ein ähnlicher also, wie er Grillparzer so viel beschäftigte zwischen Barbarei und Hellenentum! (Man vergesse übrigens nicht, an den „Drahomira“-Plan zu denken, der recht gut von hier aus abgezweigt sein könnte!)

> Er ist noch Heide mit den Seinen,
> Und sie sind schon Christen und getauft.

Die Mutter des Mädchens hat ein Gelübde getan, ihre Tochter dem Kloster zu weihen, wenn sie selbst durch dieses Versprechen die Gesundheit zurückerlange. Das ist eingetreten. Nachdem die ganze Familie getauft war, mag die Tochter sich geweigert haben, ins Kloster zu gehen, sie hat sich wohl zu Tode gegrämt oder den Tod gar als Ausweg gesucht und liegt nun drunten in einer Kammer des Hauses („Klause“) im bereits verschlossenen Sarge. Wie wenn aber die Lehren der christlichen Kirche an ihr wirksam geworden wären — ich weiß sehr wohl, daß bei Goethe sie selbst die Sachlage anders beurteilt, aber ich bemühe mich, mit Grillparzers Einstellung an die Dinge heranzutreten — kann sie nun keine Ruhe finden und irrt in den Gängen des Hauses ruhelos umher.

Der Gastfreund soll eine jüngere Schwester angetraut erhalten. Die Mutter, die ihn aufgenommen, führt ihn in das beste Gemach, wie es in der „Ahnfrau“[17]) dann mit Jaromir geschieht[18]). Sogar die Nachtzeit stimmt und das Mahl, das bereit gestellt wird[19]).

---

[17]) Ich zitiere im folgenden immer die erste Gestalt des Stückes, Kritische Ausgabe, Band I, S. 149 ff.

[18]) Vergl. die Ausdrücke bei Grillparzer: „köstliches Gemach“ Vers 609, „das weite Prunkgemach“ Vers 765 und das „hohe Bett“ darin Vers 767, auch „obere Gemächer“ mit ihrer „willkommnen Lagerstätte“ Vers 532 ff. und „Erker-Stube“ Vers 843 (letzteres an die Genovefa-Sage gemahnend).

[19]) „Ahnfrau“, Vers 531 ff.

Und schon lag das Haus im stillen,
Vater, Töchter, nur die Mutter wacht.
Sie empfängt den Gast mit bestem Willen,
Gleich ins Prunkgemach wird er gebracht.
Wein und Essen prangt,
Eh er es verlangt:
So versorgend wünscht sie gute Nacht.

Etwas vom Wesen der Ahnfrau, ich meine des Gespenstes bei Grillparzer, hat der Mutter lautloses Gehen bei Goethe an sich. Das wird besonders bei ihrem zweiten Auftreten deutlich!

Die Müdigkeit läßt den Jüngling, wie in der „Ahnfrau“[20], Speise und Trank vergessen. Er streckt sich angekleidet auf dem bereiteten Lager aus.

Und er schlummert fast,
Als ein seltner Gast
Sich zur offnen Tür herein bewegt.

Nicht ganz finster ist es bei Goethe, eine Lampe brennt:

Denn er sieht, bei seiner Lampe Schimmer
Tritt mit weißem Schleier und Gewand
Sittsam still ein Mädchen in das Zimmer,
Um die Stirn ein schwarz und goldnes Band.
Wie sie ihn erblickt,
Hebt sie, die erschrickt,

Mit Erstaunen eine weiße Hand.
„Bin ich“, rief sie aus, „so fremd im Hause,
Daß ich von dem Gaste nichts vernahm?
Ach, so hält man mich in meiner Klause!
Und nun überfällt mich hier die Scham.
Ruhe nur so fort
Auf dem Lager dort,
Und ich gehe schnell, so wie ich kam.“

Der Jüngling, im Bann ihrer Schönheit, will sie trotz ihrer abwehrenden Geste halten, lädt sie zum Mahle ein und zu süßer Liebe. Sie hebt abermals, wie später noch Hero

[20]) „Ahnfrau“, Vers 766 ff.

im Turm gegen Leander[21]), abweisend die Hände, so daß er in der Ferne stehen bleiben muß:

„Ferne bleib, o Jüngling, bleibe stehen,
Ich gehöre nicht den Freuden an . . ."

Der Jüngling, der ihre Reden nicht ganz versteht, entnimmt ihnen doch so viel, daß er die geliebte Braut selbst vor sich hat und bittet und bestürmt sie nun:

„Sei die meine nur!
Unsrer Väter Schwur
Hat vom Himmel Segen uns erfleht."

Doch sie wehrt ihm zum dritten Male:

„Mich erhältst du nicht, du gute Seele!
Meiner zweiten Schwester gönnt man dich.
Wenn ich mich in stiller Klause quäle,
Ach, in ihren Armen denk an mich,
Die an dich nur denkt,
Die sich liebend kränkt.
In die Erde bald verbirgt sie sich."

Der Jüngling aber wirbt nur um so stürmischer. Und nun wechseln sie die Zeichen der Treue, statt der ihr dargebotenen Schale begehrt sie eine Locke von seinem Haar. Und dann kommt die Stelle, die der „Ahnfrau" besonders nahe steht[22]):

Eben schlug die dumpfe Geisterstunde,
Und nun schien es ihr erst wohl zu sein.
Gierig schlürfte sie mit blassem Munde
Nun den dunkel blutgefärbten Wein.

Auch der Jüngling trinkt, hastig, lüstern.

Liebe fordert er beim stillen Mahle:
Ach, sein armes Herz war liebekrank!
Doch sie widersteht,
Wie er immer fleht,
Bis er weinend auf das Bette sank.

---

[21]) „Des Meeres und der Liebe Wellen", Vers 1072, 1097, der Dichter, an Bühnenbemerkungen kargend, erwähnt es freilich nicht besonders.

[22]) Vergl. „Ahnfrau", 1657 ff.

Und sie kommt und wirft sich nieder:
„Ach, wie ungern seh ich dich gequält!
Aber ach, berührst du meine Glieder,
Fühlst du schaudernd, was ich dir verhehlt.
Wie der Schnee so weiß,
Aber kalt wie Eis
Ist das Liebchen, das du dir erwählt."

Heftig faßt er sie mit starken Armen,
Von der Liebe Jugendkraft durchmannt:
„Hoffe doch bei mir noch zu erwarmen,
Wärst du selbst mir aus dem Grab gesandt!"
Wechselhauch und Kuß!
Liebesüberfluß!
„Brennst du nicht und fühlest mich entbrannt?"

Wer merkt sie nicht heraus, Jaromirs heiße, lodernde Glut? Ich denke an Stellen wie:

Ha ich fühl' es! Es wird Tag
In der Brust geheimsten Tiefen,
Und Gefühle die noch schliefen (!)
Schütteln sich und werden wach.
Kannst du mich so leiden sehn,
Soll ich hier vor dir vergehn?
Laß dich rühren meinen Jammer,
Laß mich ein in deine Kammer!
Hat die Liebe je verwehrt,
Was getreue Lieb' begehrt[23])?

Wie die Braut von Korinth, so weist die Ahnfrau Jaromir, der sie für Bertha hält, von sich, indem sie „den rechten Arm mit ausgestrecktem Zeigefinger ihm entgegen"[24]) hält, nachdem sie ihm vorher schon mehrmals mit beiden Händen ernst Entfernung zugewinkt und Jaromir ihr schon enttäuscht zugerufen hat: „Wink mich nicht so kalt von dir." Später kehrt das noch einmal wieder im vierten Akt, kurz vor dem Ende des Stückes. Und da kommt die Reminiszenz an Goethe noch viel deutlicher heraus. Jaromir zur Ahnfrau[25]):

[23]) „Ahnfrau", Vers 674 ff.
[24]) Nach Vers 684.
[25]) Vers 2712 ff.

Du bists! Nun ist alles gut,
Wieder kehret mir mein Muth.
Laß mich Mädchen dich umschließen
Laß mich diese Lippen küssen —
Warum schreckst du mich zurück,
Warum starrt so trüb dein Blick
Lustig Mädchen, lustig Liebe
Ist dein Hochzeitstag so trübe?
Ich bin heiter, ich bin froh.

Und später nochmals[26]:

Komm her zu mir!
Laß mit einem heißen Kuß
Dir die lieben Lippen schließen
Mädchen komm laß uns genießen
Nichts ist wahr als der Genuß
Toller Schwätzer wüst Getümmel
Mag auch schreien neben mir
Hier auf Erden ist der Himmel
Ist doch auch die Hölle hier
Wer fragt nach der Seele Mängel
Sicher ist mir nur der Leib
Sieh verschwunden ist der Engel
Und ich sehe nur das Weib!

— — — — — — —

Deinen Hals will ich umwinden
Hier, hier sollen sie mich finden!

— — — — — — —

Das sind meiner Bertha Wangen
Das ist meiner Bertha Brust
Seys, hier stürmet das Verlangen
Und von dorther winkt die Lust

— — — — — — —

Sei es, nein ich laß dich nicht,
Das ist Berthas Angesicht
Und bei dem ist meine Stelle.

Oder man muß wohl auch an jenen seltsamen Paroxysmus denken, in dem Jaromir, sich die Stirn haltend, ausruft[27]:

[26]) Vers 2795 ff.
[27]) „Ahnfrau“, Vers 692 ff.

Eure Stirne brennt, mein Freund
Glaubt mir Freund ihr habt das Fieber
Ja fürwahr das Fieber! — Fieber!
Das kömmt von zu heißem Blut.

Und wenn bei Goethe die Küsse des Mädchens als ein gieriges Saugen bezeichnet werden („Gierig saugt sie seines Mundes Flammen"), wenn später die Braut der Mutter entgegenhält, als diese, die Tür aufreißend, ihre Tochter erkannt hat:

Aus dem Grabe werd ich ausgetrieben,
Noch zu suchen das vermißte Gut,
Noch den schon verlornen Mann zu lieben
Und zu saugen seines Herzens Blut.
Ists um den geschehn,
Muß nach andern gehn,
Und das junge Volk erliegt der Wut.

und wenn sie sich dann zu dem Geliebten selbst wendet, wie es dem Dichter, der „Erlkönigs Tochter" von Herder kennt, so nahe liegt:

Schöner Jüngling, kannst nicht länger leben!
Du versiechest nun an diesem Ort.
Meine Kette hab ich dir gegeben,
Deine Locke nehm ich mit mir fort.
Sieh sie an genau!
Morgen bist du grau,
Und nur braun erscheinst du wieder dort.

— — so kommen uns aus der „Ahnfrau" Stellen in den Sinn, wo das ganz offenkundig nachklingt.

Kann ein Wahnbild so umarmen,
Und küßt also ein Fantom!

ruft Bertha Jaromir zu[28]), und Schreyvogel schrieb an den Rand: „zu unweiblich", deutlich zeigend, daß er den Zusammenhang nicht kannte. Oder im Anfang des zweiten Aktes die Stelle, wo Jaromir hereinstürzend ruft[29]):

---

[28]) „Ahnfrau", Vers 727 f.
[29]) Vers 625 ff.

Grinsende Gespenster seh' ich
Vor mir, an mir, hinter mir
Und die Angst mit Vampyr-Rüssel
Saugt das Blut aus meinen Adern
Aus dem Kopfe das Gehirn.

Ganz absonderlich wird die Verwandtschaft, wenn der Jüngling bei Goethe, als die Mutter hereintritt, die Geliebte zu verbergen sucht:

Und der Jüngling will im ersten Schrecken
Mit des Mädchens eignem Schleierflor,
Mit dem Teppich die Geliebte decken ...

Dieser Stelle ist das Spiel mit der Schärpe und dem Taschentuch, das Bertha beim Eintreten eines Fremden schnell darüber fallen läßt, verpflichtet.

Um nun das Bild noch zu vervollständigen. Wenn von der „Ahnfrau“ die Schlußverse (letzter Gestalt!):

Öffne dich, du stille Klause,
Denn die Ahnfrau kehrt nach Hause

sprichwörtlich geworden sind und das Wort Klause auch sonst im Reime, auch der ersten Fassung, erscheint, so geht auch dieser wirksamste Reim und dieses wirksamste Wort gewiß auf Goethes Gedicht mit zurück. Überhaupt hat das Geisterhafte in der „Ahnfrau“ einen nicht geringen Zustrom aus Goethes Ballade erhalten.

Auf den dunklen Stiegen rauscht es,
Durch die öden Gänge wimmert's
Und im Grabgewölbe drunten
Poltert's mit den morschen Särgen,
Daß das Hirn im Kreise treibt
Und das Haar empor sich sträubt.

Durch diese Worte Günthers[30]) huscht noch das leise Schleichen der Mutter, klingen noch die „hohlen Worte“ der Tochter, geistert noch all das Geheimnisvolle jener Liebesnacht, der Rest ist der neuen Situation angepaßt.

Kein Zweifel, das Gedicht Goethes hat stark nachgewirkt. Seine erste Wirkung nach 1809 zu verlegen bestimmt mich

---

[30]) „Ahnfrau“, Vers 1740 ff.

eine Stelle in der „Blanka von Kastilien", wo das Abwinken der Braut von Korinth in der Umarbeitung des ersten Aktes ganz neuer, scharf herausgearbeiteter Zusatz ist[31]. Aber das Gedicht muß auch kurz vor der Konzeption der „Ahnfrau" noch ein zweitesmal seine ganze Macht an Grillparzer geltend gemacht haben, sonst würde es sich nicht so eng mit der Handlung verwebt und verflochten haben.

Wir finden also eine fortwährend wachsende Strömung, die schon im Urerleben (Gespensterfurcht, Ammenmärchen) einsetzend in der Genovefa-Sage bei Martin von Cochem starken Antrieb findet und über den „Hamlet" und die „Braut von Korinth" zur „Ahnfrau" weiterführt. Seit Anfang 1816 ist Grillparzer halb unbewußt auf der Suche nach einem über Müllner hinausführenden Stoff, zufällig vereinigen sich zwei unverarbeitet in ihm ruhende, in ihrer Isoliertheit fast untergeordnete Stoffganze, ergießen sich in den bereits hochangeschwollenen Strom und befreien mit einem Male, nicht jene trüben, abseitigen Rinnsale, sondern eben jenen Strom, der sich nun brausend und schäumend, mit hochrollenden Fluten, ins Weite ergießt.

---

[31]) Man vergleiche in der ersten Fassung Vers 764, wo nur das Wort „zurückhalten" erscheint, und den „ersten Aufzug in Abschrift", Vers 809 ff., wo Jaqueline die Rolle zufällt, Fedrigo zurückzuweisen, mit dem „ersten Aufzug neu umgearbeitet", Vers 809 ff., wo das zwar auch geschieht, aber nach 819 noch eine wichtige Bereicherung um eben jenes Motiv des Fortwinkens in Bühnenbemerkung und Text eintritt.

Über die Beziehungen von Grillparzers Lyrik zur Deutschen Romantik und zur Pseudoromantik der Wiener Musenalmanache

Ein Beitrag zu Grillparzers Schaffensweise.

Von Dr. Gabriele Petrasovics.

Daß ein Dichter vom Range Grillparzers nicht selten unter dem Einfluß einer zur literarischen Mode gewordenen Richtung steht, der gegenüber er zeitlebens bewußt den Standpunkt seines allem Mystizismus feindlich gesinnten Landsmannes Schreyvogel beibehielt, darf uns, so widerspruchsvoll es auf den ersten Blick erscheinen mag, nicht wundernehmen. Wenn Grillparzer auch eine Poesie abweist, der, „der Ahnung Lauschen an des Geistes Pforten wie des Dreiecks Winkel klar" ist[1]), wenn er, mit anderen Worten, die Dichtkunst davor bewahrt wissen will, eine dürftig umkleidete Philosophie oder ein entsinnlichendes Allegorisieren in der Art von Zacharias Werner zu sein, so ist ihm doch „der Ahnung Lauschen an des Geistes Pforten" — in seinem Sinn — innerstes Bedürfnis.

Die Feststellung von Parallelen erlangt aber nur dann für die Beurteilung der Schaffensweise Bedeutung, wenn man dabei der Eigenart des Schaffenden immerwährend Rechnung trägt. Jede andere Art des Vergleichens würde auf eine tote Aufzählung ähnlicher Stellen hinauslaufen und einer Unterschätzung dichterischer Phänomene gleichkommen.

Schon in Grillparzers Theorie, besonders in seiner Theorie vom Schönheitsproblem, liegt angedeutet, worin er sich

[1]) Man vergl. dazu auch: Grillparzer-Ausgabe der Stadt Wien, II. Abt., 7. Bd., S. 288; II. Abt., 8. Bd., S. 327.

in seinem Werke den Romantikern nähert, worin er von ihnen abweicht.

„Schön ist, was durch die Vollkommenheit in seiner Art die Idee der Vollkommenheit im allgemeinen erweckt." Die Art, in der Grillparzer hier das Wesen des Schönen definiert, erinnert an Novalis Erläuterung des Schönen als des „Sichtbaren κατ' ἐξοχήν". Auch Novalis scheint die Poesie Schönheit im Sinne von Harmonie, Euphonie zu sein. Aber diese Schönheit ist ihm „indirekte Selbsterweckung". Die reine Idee ist dem Romantiker immer gegenwärtig. Indem der Romantiker sich selbst in der aufsteigenden Reihe der Naturwesen als höchste Erscheinung betrachtet, wird er sich unmittelbar der seinem Wesen immanenten Zweckmäßigkeit bewußt. In der Selbstanschauung stellt sich das Erkennen dieser Zweckmäßigkeit als sittliche Handlung dar, im Naturprodukt oder im Kunstwerk gesehen, erscheint die Zweckmäßigkeit als Schönheit, das Erblicken der dem Organismus innewohnenden Zweckmäßigkeit reizt selbst wieder zur sittlichen Handlung, zur „Selbsterweckung" an.

Der Romantiker sucht die Idee im Kunsterlebnis, er erlebt sie bewußt in der Anschauung des Schönen, aber er bedarf dieser Anschauung nicht, um sich der Idee bewußt zu werden: sie ist ihm gleichsam vor aller Erfahrung, in der Selbstanschauung gegeben; indessen Grillparzer aus der Anschauung des Schönen — es gibt für ihn keine Deduktion des Schönen a priori[2]) — die A h n u n g der Idee empfängt.

Eine gewaltsame Trennung von Natur und Geist ist nun einmal dem Dichter, der in der Landschaft um den Kahlenberg heimisch ist, fremd, dieser Landschaft, die mit ihren weichen, musikalischen Wellenlinien zu träumerischem Genießen ladet. Sie lockt weder zu romantischer Selbstvertiefung, noch weckt sie die Seele zu steilem Aufstieg. Im „Capua der Geister" ist Schönheit schön nicht um dessentwillen, was sie etwa bedeutet, sondern sie ist schön, weil sie die freudedurstigen Sinne labt. Daß der schöne Schein ein tiefes geistiges Wesen verhülle, ergreift die Edelsten, die am feinsten Organisierten dieses Menschenschlages wie eine holde Ahnung — und so wird ihnen das Schöne zum

---

[2]) Grillparzer-Ausgabe der Stadt Wien, II. Abt., 7. Bd., S. 338.

Symbol einer höheren Geistigkeit. Aber sie bedürfen des leiblichen Auges als Mittler für die Schönheit, soll ihnen nicht sinnfällige Schönheit in unfaßbare Geistigkeit sich verflüchtigen.

Wenn auch bei Grillparzer das Streben nach innerer Einheit im romantischen Symbol des Blumen-Sternvergleichs[3]) seinen Ausdruck findet, wenn auch das Verlangen nach Selbstvertiefung sich bei ihm in dunkelsüßen Lauten ausspricht, die wie ein Nachhall von Akkorden aus Novalis' „Hymnen an die Nacht" aufklingen[4]) — so ist doch mit dem Streben nach Einheit weder die große Goethe-Fichteanische Synthese gemeint, die Novalis so erstrebenswert erscheint, noch die mystische Selbstvertiefung des magischen Idealisten. — Selbstvertiefung heißt ja in Grillparzers Sprache übersetzt „Sammlung", Sammlung zu dichterischem Formen und Gestalten. — Selbstbesinnung heißt bei Grillparzer Sich-Hinabbeugen über den Zauberquell in der Tiefe der eigenen Brust, aus dessen geheimnisvollem Dunkel — wenn er nur beharrlich lauschend hinabblickte — eines Tages leuchtende Gestalten emporstiegen, die mit einem Male Sprache und Leben gewannen[5]). Im dichterischen Durchleben von Menschenschicksalen fühlt er vor allem das Wunder. Ihm ist vor allem die Seele des dichterisch-geschauten Menschen der Träger alles Zaubers, der sich über die Umwelt ausgießt[6]). Es liegt nicht in der Art des österreichischen Dichters, eine von außerhalb wirkende geistige Welt zu denken in dem Sinne, wie die romantische Naturbeseelung sie voraussetzt. Es ist daher kein „Romantisieren" im Sinne von Novalis und Tieck, selbst wenn die Verzauberung der nächtlichen Landschaft um Heros Turm, wie sie die Worte des Tempelhüters lebendig macht (IV. Akt, V. 1300—1307) zum Teil mit Tieckschen Mitteln bestritten

[3]) Grillparzer-Ausgabe der Stadt Wien, I. Bd., S. 357, Vers 1689—1692; zu vergl. mit Tiecks Gedichten, II, S. 223, Werners Sämtliche Werke, VII, 176.

[4]) Zu vergl. die Worte Kaschas in „Libussa", I. Abt., Vers 242, 243; ferner „Spartakus": „Wenn die Sonne hinab ist..." und „Bruderzwist", IV. Akt, V. 2371—2374.

[5]) Zu vergl. die Worte des Priesters über die Sammlung, „Hero und Leander", III. Abt., Vers 940—964.

[6]) Zu vergl. „Die Jüdin von Toledo", IV. Akt, V. 1429 bis 1434.

wird („Die Sterne blinkten, wie mit Augen winkend“). Die Melodie dieser Verse ist Grillparzer so eigentümlich wie die der schönen episch-lyrischen Stelle der „Sappho“ in Phaons Mund gelegt (III. Akt, V. 878—887), wie die von warmem Leben erfüllte Szene der einsam lauschenden Hero im Turmgemach, wo die umgebende Natur beseelt zu atmen scheint.

Das ist keine romantische Naturbeseelung im landläufigen Sinne, das ist eine mit höchst verfeinerten Kunstmitteln geschaffene Melodramatik und zugleich Romantik in Grillparzers ureigenem Sinn: die Glut des Empfindungsdichters, die, Leben erhöhend, zu der Gestaltungskraft des Anschauungsdichters hinzutritt. Ihm ist es nicht genug, daß der warme Strom der Empfindung, der ihn in Augenblicken des Schaffens mit beseligender Wärme durchrinnt, in seinen lebendigen blutvollen Geschöpfen pulst, sondern, die Empfindung scheint, gleichsam der Urstoff, aus dem diese Phantasiewelt sich aufbaut, die aus ihr gezeugten Gebilde zu umwehen, gleich einem unsichtbaren Fluid von ihnen ausgehend, die Umwelt mit warmem Leben zu erfüllen — nirgend überzeugender und von größerer poetischer Wirkung als in der Szene, da Hero einsam im mitternächtlichen, von der stillbrennenden Lampe erhellten Turmgemach dem leisen Anschlag der spielenden Wellen lauscht und in jener anderen Szene im IV. Akt, da sie, vor dem Einschlafen, den Anhauch der Meerluft wie den Atem eines beseelten Wesens empfindet. Diese Szenen, in denen man den Herzschlag der lebenerfüllten Gestalt zu hören meint, sind höchst charakteristisch für die nach dem lebendigstem Ausdruck strebende Art des österreichischen Dichters. Das Melodramatische mit seinem Streben nach höchster Steigerung des Ausdrucks mit Hilfe malerisch-musikalischer Mittel, welches diese zu Grillparzers Zeit so beliebte und bodenständige Abart szenischer Kunst übrigens mit der barocken Baukunst gemein hat — sind doch beide gleichem Stamm entsprossen — erscheint so in Grillparzers Dramen auf das höchste verfeinert und zu wahrhafter Kunst erhoben. Das ist Barockkunst im edelsten Sinn des Wortes. Denn die seelische Spannung findet ihren vollkommensten Ausdruck in den melodischen Wellen des Verses, in der reizvollen Gebärde, die nie das Schönheitsmaß überschreitet. Es ist die vollständigste Übereinstimmung zwischen Geist und Form, die innerhalb dieses Stils möglich

ist: Barockkunst, die niemals das klassische Schönheitsideal verliert. In „Hero und Leander" ist Grillparzer das Meisterstück gelungen, der ruhenden Gestalt der Heldin aus seinem ureigensten dichterischen Vermögen heraus die höchste Ausdrucksfähigkeit zu verleihen. Es ist wichtig, das festzuhalten, weil es eine Reihe von Szenen gibt, die bewegtere Linien, eine größere Fülle von Farbentönen aufweisen, und in denen sich Grillparzer von romantischer Erfindung beeinflußt zeigt: die Eindrücke, welche Grillparzer von gewissen Partien der Wernerschen Dramen „Wanda", „Das Kreuz an der Ostsee", „Die Söhne des Tals" empfing, waren von der nachhaltigsten Wirkung und führten sogar zu wörtlichen Anklängen.

Nicht nur „Die Ahnfrau"[7]) und „Sappho"[8]), nicht nur „Das goldene Vlies"[9]) und das früh konzipierte Stück „Traum ein Leben"[10]) stehen unter dem Einfluß der genannten Stücke: auch zwei Szenen der Hero, die Opferhandlung[11]) und Hero an der Leiche Leanders[12]) sind von Wernerschen Szenen beeinflußt, und zwar waren hier die Opferszenen der „Wanda"[13]) und Molay an der Leiche des Komthurs[14]) vorbildlich.

Aber auch die Fluchtszene im Boot in „Weh dem, der lügt" weist auf die Szene am Ufer der Weichsel im „Kreuz an der Ostsee" zurück und selbst ein Alterswerk, wie der „Bruderzwist im Hause Habsburg", zeigt noch Anklänge an „Die Söhne des Tals".

An Gelegenheit, mit den Dramen Werners bekannt zu

---

[7]) Zu vergl. die Schlußverse der Ahnfrau: V. 3298/99 mit den beiden letzten Versen im „Kreuz an der Ostsee", Bd. VII., S. 186.

[8]) Die Schlußszene der „Sappho" Sapphos Sprung ins Meer mit der Schlußszene der „Wanda"; das Gebet Melittas: V. 581 bis 584 mit dem Gebet Wandas: IX, 45.

[9]) Die Verse 70—74 zu vergl. mit den Worten Roberts in „Söhne des Tals", Vers 272.

[10]) Die Gestalt des Derwisches erinnert an die des gespenstischen Spielmanns Eudo. Vielleicht war auch die Gestalt des Troubadours in „Söhne des Tals" vorbildlich.

[11]) Zu vergl. die Schlußszene des I. Aktes.

[12]) Schlußszene des V. Aktes.

[13]) VII, 205 ff.

[14]) A. a. O., 257.

werden und an Hinweisen der Wiener Theaterkritik auf dessen Schaffen fehlte es bekanntlich nicht.

Schon geraume Zeit, ehe die Dramen Werners in Wien gedruckt wurden (unter dem Titel „Theater von F. L. Z. Werner" in sechs Bänden wörtlich nach der Originalausgabe 1813—1816), brachte das Theaterjournal von J. Hassaurek (Wien 1806) anläßlich der Breslauer Aufführung eine lobende Besprechung dieses Stückes[15]): ebendort werden auch die „Söhne des Tals" in günstigem Sinne erwähnt[16]) und es folgt eine umfangreiche Besprechung des Stückes „Das Kreuz an der Ostsee"[17]), in welcher die Ablehnung der mystischen Elemente mit der Belobung seltsam kontrastiert und derselben allerdings etwas von ihrer Glaubwürdigkeit nimmt — eine Stellung, die für die Zwiespältigkeit der Wiener Kritik in ihrem Verhältnis zur Romantik in jenem Zeitraum überhaupt kennzeichnend ist.

Werner, dessen Name dank der Erfolge seiner Stücke auf deutschen Bühnen rasch zur allgemeinen Kenntnis gelangt war, begegnet nun in der Folge unter den romantischen Mitarbeitern von Wiener Almanachen weitaus am häufigsten. Schon im Jahre 1808 erschienen — im Musenalmanach von A. Kuhn und Friedrich Treitschke — zwei Gedichte Werners: „Zueignung des Schauspiels: ‚Die Weihe der Kraft'", „An mein Ideal" (S. 188) und „Epilog zum gedachten Schauspiel" (S. 189 f.).

Was die Aufführung von Wernerschen Stücken an Wiener Bühnen betrifft, so war deren Erfolg mehrfach durch die Verballhornung der Dichtungen beeinträchtigt. Einer Notiz des Sammlers aus dem Jahre 1810 zufolge (Nr. 21, S. 84) wurde der „Attila" in einer Bearbeitung aufgeführt, in der „die schöne poetische Diktion des Herrn Werner in eine hochtrabende Prosa, der römische Kaiser in einen minderjährigen Prinzen und der Papst Leo in ein Unding verwandelt worden" war. Über die verstümmelte Aufführung der „Söhne des Tals" am 30. März 1811 berichtet Dorothea Schlegel in einem Briefe[18]); ganz unzulänglich ist die

---

[15]) Nr. 7, 27.

[16]) A. a. O., 188, 240, 252.

[17]) A. a. O., 252.

[18]) Raich, Dor. Schlegels Briefwechsel mit ihren Söhnen: II, 19.

Kritik über die Aufführung der „Söhne des Thals“ in der „Thalia“ Castellis (1811, Nr. 27, S. 105 ff.).

Hier begegnen wir jenen Ausfällen gegen den Mystizismus, wie sie in den Rezensionen der am 16. März 1812 im Theater an der Wien aufgeführten „Wanda“ in der Theaterzeitung[19]) und im „Sammler“[20]) wiederkehren. — Auch „Der 24. Februar“ wurde in Wien aufgeführt. Die „Thalia“ brachte eine ausführliche Inhaltsangabe[21]) des Stückes und druckte die Szene ab, in welcher Kunz seinen schaurigen Gang über das Gebirge schildert, enthielt sich aber jeden Urteils.

Der Bühnenerfolg der Wernerschen Dramen in Wien mit seinem dem Mystizismus abgeneigten Publikum — wenigstens soweit es sich um bodenständige Theaterbesucher handelte — reichte begreiflicherweise nicht an die Erfolge heran, die Werner in Deutschland errungen hatte. Eines aber bezeichnet stärker als alle kritischen Aufzeichnungen es vermöchten, die bedeutende Bühnenwirkung, die von Zacharias Werners Dramen ausgeht: der große österreichische Dramatiker selbst, dem gewisse ausdrucksvolle Situationen, Bilder, Worte — ob sie nun mit dem leiblichen Auge geschaut, oder bloß der so leicht erregbaren Phantasie des lesenden Dichters lebendig geworden sind, das gilt gleich — zu Elementen seiner dichterischen Welt wurden, jenes unbewußt wirkenden, unkontrollierbaren Gedächtnisses, das, durch eine ausdrucksvolle Gebärde, durch das Aufklingen eines Tones geweckt, hinabgetauchte Schätze mit einemmal emporholt und zum Leben erweckt.

Wenn Grillparzer Sappho beim Licht der steigenden Sonne den Todessprung vom Felsen, den Schritt in die Ewigkeit tun läßt, wie die das Leben verleugnende und vernichtende Wanda in Werners Drama, wenn die gleiche feierliche Gelassenheit und Entrücktheit über Wandas und Sapphos Wesen gebreitet ist, hier wie dort die Opferflamme bedeutsam ins Morgenrot lodert und wenn Sappho von der Symbolik der aufstrebenden irdischen Flamme aufs tiefste ergriffen — Attila beim Anbruch seines letzten Morgens ähnlich — selbst auf den deutungsvollen Vorgang

[19]) „Theaterzeitung“, 1812, Nr. 23, S. 90.
[20]) „Sammler“, 1812, Nr. 36.
[21]) Zu vergl. „Thalia“, 1811, Nr. 15, S. 17.

hinweist: „Die Flamme lodert und die Sonne steigt — Ich fühl's, ich bin erhört! Habt Dank, ihr Götter!", so ist sich der Schöpfer dieser Szene im Augenblick des Schaffens nicht bewußt worden, daß Werners entsinnlichende Allegorie ihm hier den Weg gewiesen hat.

Freilich, es ist nicht jenes ehrfürchtige Emporstreben zum Unendlichen im romantischen Sinn, jenes „Allegorisieren", wie Solger es nennt, welches bei Grillparzer den seelischen Gehalt der Schlußszene ausmacht. Vielmehr hat der Lichteffekt hier vor allem melodramatische Bedeutung. Und insofern zeigt sich die dem österreichischen Stammescharakter gemäße Tradition, die höchste Steigerung der Ausdrucksmittel in sich schließt, gewahrt. Um so auffälliger müssen die Stellen erscheinen, in denen der österreichische Dichter im Schwunge dichterischer Erhebung die Ahnung einer für sich bestehenden rein geistigen Welt mit romantischen Anklängen ausspricht, einer Ahnung, die eine Art religiösen Ergriffenseins ausspricht. Man vergleiche jene herrlichen Verse im „Bruderzwist" (IV., V. 2377—2393), da der sterbende Kaiser Rudolf sich an der Vorstellung des Frieden kündenden Engelsgesanges entzückt und selbst Musik zu hören meint: „Ist hier Musik?" — mit den Worten des Komthurs in den „Söhnen des Tals": „Seht ihr den Engelknaben hier bei mir stehen? ... Hört ihr sie klingen — — die gold'nen Harfen?" — Und wenn Rudolf verlangt, daß man die Fenster öffne, damit er auf seine geliebte Stadt hinabblicken könne und wenn er dann, von der irdischen Heimat sich loslösend, sich zur himmlischen Heimat emporgetragen fühlt, so wird man wieder an den sterbenden Komthur erinnert, der gebietet, den Vorhang wegzureißen, damit er den Ausblick auf den strahlenden Tempel und das flammende Kreuz haben möge: und ihm scheint sich ein Überirdisches zu offenbaren und von dem letzten teuren Anblick auf Erden wendet er sich der unvergänglichen Heimat zu.

Eine Stelle wie diese, vereinzelt in Grillparzers Schaffen, gibt zu denken und es hat fast den Anschein, als wäre ihm, dessen „religiöses Zentrum" nicht eigentlich geweckt worden war [22]), der Dichter Zacharias Werner zu einer Art Mittler

[22]) Man vergl. zu dieser Tatsache Grillparzers Äußerungen in der Selbstbiographie, die sein Verhältnis zu religiösen Dingen in der Kindheit — also in dem Alter, das in den meisten Fällen

geworden — allerdings nur durch das Medium eigenen dichterischen Schaffens, daß ihn in einer Art hellseherischer Steigerung seines ganzen Wesens über die Grenzen seiner Natur hinaushob. Scheint nicht „der Ahnung Lauschen an des Geistes Pforten" hier in dichterischer Steigerung zur friedenbringenden Gewißheit verwandelt? Auch hier spricht sich das tiefe Erlösungsbedürfnis eines Wegmüden aus. Aber wenn auch in der idealisierten Kunstform sich das allgemein Menschliche des Seelenkonflikts in ähnlichen Bildern spiegelt, so darf man darum doch nie vergessen, wie wesensverschieden die Wurzeln dieses Konflikts waren. Grillparzers Haltung gegenüber dem ostpreußischen Dichter mit dessen bis zum Dämonischen gesteigerten Zwiespalt[23]) zwischen der leidenschaftlich tiefenwärts gerichteten Natur in ihm und der ebenso leidenschaftlich aus der Vernichtung aufstrebenden geistigen Natur, die ihren erneuten Aufstieg nur der tiefsten Demut reumütiger Zerknirschung verdankt, verrät den ganzen Stolz einer ethisch hochstehenden Persönlichkeit, die die volle Verantwortung für ihr Tun zu tragen bereit ist. Es ist der Stolz und zugleich die Unerbittlichkeit gegen sich selbst, die der Geist der Aufklärung in seinen würdigsten Vertretern gezeitigt hat: weil dem Aufklärer im wahren Sinn der Mensch das Maß der Dinge ist, fühlt er sich verpflichtet, sich dem Gericht der Vernunft ohne Gnade zu unterwerfen. Wenn aber auch dem österreichischen Dichter der gnadenbringende Erlöserglaube des Mystikers Werner fremd und fern war (man vergleiche das Gedicht „An Selenen bei Zurückstellung des Buches ‚Von der Nachfolge Christi'", so erfüllt ihn doch die Qual des Schuldbeladenen, der in furchtbarer Selbstentzweiung seinem eigenen Ich erbarmungslos ins Auge sah, mit tiefem Mitleid, wie dies ja sein erschütternder Nachruf bezeugt. Die Aufzeichnung in seinem Tagebuch aus dem Jahre 1834 aber, die sich an die abermalige Lektüre von Werners „Kreuz an der Ostsee" anschließt, bekundet, trotz allen einschränkenden Tadels, die

für die Haltung diesen Fragen gegenüber entscheidend ist — betreffen, und aus welchen hervorgeht, daß der barocke Prunk religiöser Zeremonien mit seinem berauschenden Zusammenwirken von Formen, Farben und Klängen vor allem auf das Phantasieleben des Knaben — nicht auf sein Herz — mächtig wirkten.

[23]) Zu vergl.: Die Berliner Romantik 1800—1814 von Jos. Nadler, S. 53 ff.

hohe Meinung, die er von dem Dichter Werner hatte: „Werner war der Anlage nach bestimmt, der dritte große Dichter zu sein, er mußte viel dagegen arbeiten, sein Geburtszeugnis unwahr zu machen[24]).

Anders als die religiös gestimmten Verse im „Bruderzwist", welche die Reife des Dichters bekunden, ist die allegorisierende Stelle in dem Fragment „Irenes Wiederkehr" zu werten: „Wenn auf der Höh' / Des Berges ich steh, / Ein Äthermeer / Wallt um mich her / Und niemand wacht / In stiller Nacht, / In Feld und Hain / Nur ich allein, / Und alles schweigt: / Da fällt und steigt / So ahnungsschwer, / Sich unbewußt, / Die volle Brust, / Zum Sternenchor / Strebt sie empor, / Wie Geisterruf / Schlägt's an mein Ohr..."

Das ist ein Widerhall der musikalisch-spielerischen transzendentalen Poesie Ludwig Tiecks.

Es ist für die Beurteilung von Grillparzers Schaffensweise wichtig, daß man sich vor Augen halte: diese und noch weitergehende Anlehnungen sind unbewußt geschehen. Man kennt die außerordentliche Empfänglichkeit Grillparzers für Klangreize, sein musikalisches Gedächtnis, das, plötzlich durch eine Assoziation geweckt, Rhythmen wiedergab, die längst vergessen schienen.

Man vergleiche die Art, mit der die jünglingshafte Ungeduld und Schwärmerei in der Schilderung Rustans in „Traum ein Leben" sich darstellt, mit der Gestalt des jugendlichen, jagd- und kriegslustigen Feldherrn Silko in Zacharias Werners „Kreuz an der Ostsee". Wenn Silko verächtlich seine Blicke von einer nach Gewinn haschenden Umgebung abwendet: „Laß mich mit dem platten Volke[25])!" so klagt Rustan: „Wie so schal dünkt mich dies Leben / Wie so schal und jämmerlich! / Stets das Heute nur des Gestern / Und des Morgens flaches Bild...[26])"

Wie Silko sendet auch Rustan die Gedanken schwärmerisch in die Weite. Silko: „Ha, es muß doch herrlich oben / Sich im Jagdgetümmel toben, / So auf wilden Feuerrossen / Auf- und abwärts unverdrossen / Zieh'n mit glühenden Geschossen! / Brust und Herz sind mir erhoben!..."

---

[24]) Grillparzer-Ausgabe der Stadt Wien, II. Abt., 9. Bd., S. 169.

[25]) VII, 12.

[26]) I. Akt, V. 324/325.

Rustan: „Sieh, es mag doch herrlich sein, / So zu stehen in der Welt, / Voll erhellter, lichter Hügel, / Voll umgrünter Lorbeerhaine, / Schaurig schön, aus deren Zweigen, / Wie Gesang von Wundervögeln, / Alte Heldenlieder tönen . . . / Sich hinabzustürzen dann, / In das rege, wirre Leben, / An die volle Brust es drücken, / An sich und doch unter sich . . . Neidenswertes Glück der Größe[27])! . . ."

Und so wie Silko epigrammatisch die Forderung von Taten zusammenfaßt: „Kriechen nicht bedarf der Mann / Welcher kräftig schreiten kann[28]).", so auch Rustan: „Welle kommt und Welle geht, / Doch der Strom allein besteht[29])."

Wie Silko muß auch Rustan eine prosaische Gegenrede vernehmen. Ein Bauernbursche entgegnet ihm plump: „So einmal auf munteren Auen / Jag' ich wohl auch mit zum Spiele, / Aber — vor sich muß man schauen." Und mit derselben nüchtern-retardierenden Pause entgegnet Zanga: „Herr, um selig einst zu sterben, / Denkt bei allem nur ans Ende."

Die Vermutung könnte sich hier einstellen, daß Grillparzers musikalisches Ohr Eigenheiten des fremden Rhythmus genau erfaßt und aufbewahrt habe. Da der Dichter bei seiner hervorragenden musikalischen Begabung den Versrhythmus ganz nach musikalischen Gesetzen behandelte und ein außerordentlich feines Unterscheidungsvermögen für die Melodie des Verses besaß — wie das auch äußerlich durch seine tadelnde Kritik von Lenaus Versbehandlung bezeugt ist[30]) — so ergibt sich daraus, daß er den Rhythmus fremder Dichtungen, vorausgesetzt, daß sie auch wirklich echten Rhythmus, nicht etwa metrische Prosa, boten, wie Musik empfand und die gleiche assoziative Wirkung davon empfangen konnte[31]). Grillparzer wählte für „Traum ein Leben" den vierfüßigen Trochäus, dasselbe Versmaß, das auch Werner im „Kreuz an der Ostsee" verwendet hatte. Damit war der Wernersche Rhythmus im Ohr wachgerufen und mit diesem zugleich

[27]) I. Akt, V. 229—315.

[28]) Zu vergl. mit Werner, VII, 12.

[29]) I. Akt, V. 324—325.

[30]) Grillparzers Werke, herausg. von Aug. Sauer, II. Abt., 9. Bd., S. 137.

[31]) Zu vergl. die Tagebuchstelle vom 30. Juni 1810, II. Abt., 7. Bd., S. 57: Das melodische Steigen und Fallen der Verse . . .

der Wortlaut oder der ungefähre Sinn der Vorlage. Das Anschlagen des trochäischen Rhythmus im eigenen Stück entspricht etwa der Wiederholung jener Sonaten, die ihm die Gedanken zum „Goldenen Vließ“ reproduziert hatten.[32])

Neben diesen Assoziationsmöglichkeiten gibt es noch andere. Es kann sein, daß, umgekehrt, der verwandte Stimmungsgehalt den Rhythmus reproduziert und ebenso leicht ist es zu denken, daß beide Assoziationsmöglichkeiten miteinander Kombinationen eingehen. Endlich kann auch die Reproduktion vom Rhythmus unabhängig sein und lediglich dem Stimmungsgehalt nach verlaufen. Daß sie jedoch in der vorliegenden Stelle mit dem Rhythmus verknüpft ist, möchte man darum annehmen, weil im Flusse des gleichen Versmaßes immer wieder Reminiszenzen an das Wernersche Stück auftauchen.

Die Reproduktion dem Sinne nach geht noch weiter, wenn das Motiv der heldenhaften Abkunft für Rustan übernommen wird: „Schon mein Vater war ein Krieger, / Meines Vaters Vater auch ... / Ihr Blut pocht in diesen Adern, / Ihre Kraft stählt diese Faust[33])!“ rühmt sich Rustan und gemahnt so an Silkos Ausbruch: „... das Herz ist mir jetzt aufgegangen / Und in mir rührt sich meines Vaters Mark[34]).“

Für das Aufrauschen jugendlicher Kraft, die zur Jagd drängt, ist aber noch weit öfter Tieck vorbildlich geworden: Die Gestalt des jagdlustigen Jünglings in „Irenens Wiederkehr[35])“, sowie der Jagdchor zu Eingang der „Melusine“ und im Fragment „Alfred der Große“ stehen in der Tradition der Tieckschen Jagdlieder[36]).

In den Worten des jagdfrohen Jünglings aber ist etwas von der Unruhe Tieckscher Morgenbegeisterung und es ist

---

[32]) Zu vergl. die Selbstbiographie Grillparzers: Da ereignete es sich nun, daß, wie wir auf jene Symphonien gerieten, die ich mit meiner Mutter gespielt hatte, mir alle Gedanken wieder daraus zurückkamen, die ich bei jenem ersten Spielen halb unbewußt hineingelegt hatte.

[33]) I. Akt, V. 327/28.

[34]) VII, 13.

[35]) V. 83—107, 146—151.

[36]) Zu vergl. Tiecks Schriften, X, 3 f. (Jäger als Prologus), Tiecks Gedichte, I, 293 f. (Lied Christians im Runenberg), II, 225 f. (Im Walde), II, 256 f. (Der wilde Jäger) u. a.

wohl kaum ein Zufall, wenn in Rustans Freiheitshymnus sich das Bild von fliegenden Fahnen einstellt, welches Tiecks erregte Stimmung ihn in einer seiner ungezählten Morgenschilderungen für das flüchtige Morgenrot finden läßt. „Wie der rote Morgen glühet / Und die purpurroten Fahnen / Schwingt in seinen goldenen Bahnen, / Goldne Funken niedersprühet[37])." Und bei Grillparzer: „Freiheit! Ha, mit langen Zügen / Schlürf ich deinen Äther ein! / In des Morgens Purpurschein / Seh' ich deine Banner fliegen, / Die auf Höhn, am Himmelszelt, / Weit umher du aufgestellt ...[38])" Die Stelle zeigt nicht nur einen wörtlichen Anklang im Bild von den Purpurfahnen; auch der Rhythmus des Verses ist verwandt — hier wie dort vierfüßige, gereimte Trochäen, wenn auch die abweichende Behandlung der Versausgänge und die verschiedene Anordnung der Reime die Wirkung bedeutend abändert. Die durchwegs klingenden Ausgänge der Tieckschen Verse, der Parallelismus in der Aneinanderreihung der mit gleicher Tonstärke bedachten Sätze, deren gleichartige Kette durch keinen untergeordneten Satz unterbrochen wird, alles das erzeugt jene wiegende, spielerisch unruhige, verschwenderische Wirkung, die für den Phantasiedichter Tieck so kennzeichnend ist. Er vertieft sich in den berauschenden Anblick der Farbe, verfängt sich in dem Zauber, kommt nicht los von dem Bilde. Grillparzers Versen haftet nichts von dem orphischen Wühlen des Berliner Romantikers an. Größer ist die Annäherung Grillparzers an Tieck in jenen Stellen, die verhängnisvolle Schwankungen des seelischen Gleichgewichtes zum Gegenstand dichterischer Formung machen; sowie auch die Selbstentzweiung, an der Grillparzer litt, sich am ehesten mit der inneren Zerrissenheit Tiecks vergleichen läßt — wenngleich auch hier die durch gewisse Ähnlichkeiten des engeren Milieus bedingte Parallelerscheinungen durch die Verschiedenheit des Blutes und des Stammescharakters wesentlich modifiziert erscheinen.

Was bei Tieck zunächst schicksalshaft anmutet und ihn zur dichterischen Gestaltung der Schicksalsidee drängt, das muß vor allem aus der Überreizung seiner Phantasie in jungen Jahren erklärt werden, wie sie unter Umständen zu-

---

[37]) Oktavian, Tiecks Schriften, I, 313.

[38]) II. Akt, V. 640—645.

stande kam, die einerseits sein ausnehmend starkes Phantasieleben begünstigten, anderseits hemmend beeinflußten. Das Vorstellungsleben des Knaben und Jünglings Tieck ist von der schauerlichen Phantastik düsterer Volksmärchen und gespenstischer Romane erfüllt. Das Schicksalshafte wird ihm von unvorsichtig genossener, allzu hastig und reichlich verschlungener Jugendlektüre suggeriert, es ist bei ihm kein Mahnruf, der sich aus dem Blute erhebt. Die Konflikte des jungen Tieck sind, so schlimm sie auch gewesen sein mögen, im Grunde literarischer Herkunft. Die Schwerblütigkeit, die krankhafte Grübelei des österreichischen Dichters sind ihm fremd.

Ein durchdringender Verstand und eine glühende Phantasie in einem Menschen vereinigt — hier sind die Vorbedingungen für ein tragisches Erleben gegeben, zumindest die Quelle immerwährender Enttäuschungen. Der Ausweg aus dem Dilemma ist entweder die Flucht aus der Wirklichkeit oder das Spiel mit den Dingen. Der bewegliche Geist des Berliner Dichters bemächtigte sich dieses Mittels. Da aber, wo beiden die Flucht in die Wirklichkeit versagt ist, stellen sich ähnliche Erscheinungen ein. Die beiden Wesenshälften, die schöpferische und die empfangende, fliehen oder verdrängen einander. Die Phantasie, ungewohnt und unwillig durch den Verstand Nahrung zu empfangen, spannt den Flug in die Weite und ermattet mehr und mehr an der Berührung mit den realen Dingen: oder aber der Verstand haftet mit lichtloser Schwere an den Dingen und kein Strahl der Phantasie bringt Erleuchtung. Sowie Tieck erlebt auch Grillparzer alle Phasen des verzweiflungsvollen Zustandes, in welchem die eine Wesenshälfte an dem Fehlen der andern krankt; aber freilich, der Phantasiedichter Tieck hätte das Bekenntnis über Verstandeskälte und völligen Empfindungsmangel nie zum Gegenstand eines lyrischen Gedichtes gemacht, obwohl er an anderer Stelle kein Bedenken trug, sein Innerstes ganz zu enthüllen. Poetischer erschien ihm die Klage um verflogene Illusionen, die Schilderung der Qualen, welche das an der Berührung mit der realen Welt sterbende Phantasieverlangen verursacht. Dies ist auch der eigentliche Vorwurf seiner Lyrik, wenngleich er ihn später mit mehr Farbenglanz und gleichsam allgemeiner, symbolischer ausführt als in seinen Lovell-Gedichten, welche, unbekümmert um poetische Farbenwirkungen, nichts weiter sind, als der Aufschrei einer gepeinigten Seele.

Hier konnte Grillparzer dem Ausbruch einer Qual begegnen, die auch ihn durchzuckte, und die ihm Gedichte wie „Incubus" und der „Bann" eingab. Und die Annahme ist nicht ungerechtfertigt, daß die Anklänge dieser beiden Gedichte an einige der Lovell-Lieder eine mehr als zufällige sei. Nicht an jene bis zu orphischer Raserei gesteigerte Verzweiflung, wie sie in den Gedichten „Schrecken des Zweifels"[39]) und „Rausch und Wahn"[40]) oder in der gleichfalls im Lovell-Ton gehaltenen „Ballmusik"[41]) aufschreit, wird man denken dürfen. Man wird vor allem das Lovell-Gedicht „Melancholie"[42]) in Betracht ziehen müssen, dessen Titel viel zu sanft klingt für die wild verzweifelte Stimmung, die sich darin ausspricht.

Sowie in der „Melancholie" der Gram Lovell verflucht und ihn zur Freud- und Ruhelosigkeit und allem Mangel verurteilt, so spricht „die Fürstin, der die Welt zu eigen", das Leben, den Bann aus über den, „der allen wirklichen Genüssen entsagte, „um den holden Schein". Die Motivierung für den Fluch ist in dem Gedichte Tiecks nicht enthalten, in diesem hat die Verwünschung die ganze Unmotiviertheit, die ganze Grausamkeit, welche für den Fluch in der Schicksalstragödie kennzeichnend ist. Den Verfluchten aber wird gleiches Schicksal angedroht. Sowie der Gram sein Opfer jeder Verwundung preisgibt[43]), so auch erklärt das Leben den Dichter für vogelfrei. Und wenn jener prophezeit: „Dich werden alle Menschenfreuden fliehen, / Dich spricht kein Wesen freundlich an..." „Die Liebe sei auf ewig dir versagt, / Das Tor ist hinter dir geschlossen / Auf der Verzweiflung wilden Rossen / Wirst du durchs öde Leben hingejagt...[44])" so gebietet das Leben: „Zieh hin, um all dein Glück betrogen... Die dich liebt, flieh, die du begehret, / Sie schaudere zurück vor dir..." Und wie Lovell irrt der Dichter im „Bann" in der Öde, verbannt, allein. Wie endlich Lovell in der „Melancholie" seine Gedanken auf das Grab richtet, den Ort, der allein der verzweiflungs-

[39]) Gedichte von Ludwig Tieck, Dresden 1821, II, 234 ff.
[40]) A. a. O., 239.
[41]) A. a. O., 189.
[42]) A. a. O., 227.
[43]) A. a. O., 228.
[44]) Tiecks Gedichte, II, 229.

vollen Jagd ein Ziel bereitet, so treibt auch der „Incubus" den Dichter dazu, sehnsüchtig nach der Grabesruhe zu begehren.

Diese erschütternden Gedichte Grillparzers sind keine Kunstwerke. Zu sehr überließ er sich hier der Gewalt seines Schmerzes, um auf künstlerische Formung bedacht zu sein: die Form ist ungelenk und die Sprache ohne höhere, dichterische Eingebung. Der Künstler fühlte das selbst am besten, aber er wollte und konnte nichts anderes geben als den Aufschrei seiner gequälten Seele. Denn: „... die Worte und die Bilder / Sind für selbstgemachte Leiden! / Wer kann Flammen wild und wilder / In Gewand verhüllend kleiden? / Drum mein Wort, es sei der Aufschrei, / Nicht an Ton und Maß gebunden, / Und die Farbe, die mir gut deucht, / Hier das Blut aus meinen Wunden."

Um so auffälliger ist es daher, wenn Grillparzer in dem Gedicht „Verwandlungen" seine Trauer in ein poetisches Gewand hüllt. Dieses Gedicht ist nach dem Tode Charlotte von Paumgartens erstanden. Der Umstand, daß er die Ursache ihres Elends, vielleicht ihres Todes war, hätte ihm Anlaß genug zu einer der so häufigen Selbstanklagen geboten. Und doch sind die „Verwandlungen" nicht der Reueausbruch eines Schuldbeladenen, sondern eher die schmerzliche Klage eines Vereinsamten, die sich einer bangen, poetischen Bildersprache bedient. Die Tatsache, daß Grillparzer, dessen Selstbekenntnisse sonst den Charakter ungeschminkter Wahrheit tragen — denn er schrieb sie zu seiner Erleichterung, nicht dem Publikum zu Gefallen — die Empfindung der Öde poetisch umformt und an Stelle harter, metrischer Wendungen, die sich sonst bei derartigen Gelegenheiten einzustellen pflegten, musikalische Rhythmen zur Verfügung hat, ist so auffällig, daß man eine Möglichkeit der Erklärung hiefür nicht abweisen darf. Nun zeigt eines der Magelonenlieder Tiecks, welches später unter dem Titel „Trauer" in die Sammlung seiner Gedichte aufgenommen worden ist, eine sehr weitgehende Ähnlichkeit mit den „Verwandlungen" sowohl dem Ton als dem Inhalt nach. Beide Gedichte hauchen ebendieselben Empfindungen der Trauer und Bangigkeit aus und ihr musikalischer Tonfall übt die gleiche ergreifende Wirkung. In beiden Gedichten wird — bei völliger Übereinstimmung des Versmaßes — der Kontrast von Liebe und Liebesverlust symbolisch durch den Gegen-

satz von Licht und Dunkel, Morgen und Nacht, zum Ausdruck gebracht.

Die Strophen I und II der „Verwandlungen“ korrespondieren mit den Strophen I, II, IV der „Trauer“:

I. Wie bist du schaurig Du dunkle Nacht! Hier waren Wiesen, War Farbenpracht;	I. Wie schnell verschwindet So Licht als Glanz, Der Morgen findet Verwelkt den Kranz,
II. Doch kaum zur Rüste Der Sonne Schein, So sank zur Wüste Das Eden ein.	II. Der gestern glühte In aller Pracht, Denn er verblühte In dunkler Nacht.
	IV. Die Sonne neiget, Die Röthe flieht, Der Schatten steiget Und Dunkel zieht...

Zu beachten ist auch, daß die Strophen I und II in beiden Gedichten dem Sinn nach in enger Verbindung stehen, daß beide den Gegensatz von lichter Blütenpracht und ödem Dunkel, und zwar der Zeilenzahl nach in gleicher Verteilung, aussprechen.

Der seelische Gehalt von Strophe III der „Verwandlungen“ korrespondiert ferner mit Strophe V der „Trauer“.

III. Hier ist die Stelle, Hier stand das Haus, Ich such' — ich taste, Und find's nicht aus.	V. So schwimmt die Liebe Zu Wüsten ab, Ach! daß sie bliebe Bis an das Grab!

Gemeinsam ist ferner den Liedern Tiecks und Grillparzers die wechselnde Verwendung der Begriffe Licht und Dunkel bald im eigentlichen, bald im symbolischen Sinn. So zunächst in den Strophen IV, V des Grillparzerschen Gedichtes: „... Harr' du der Sonne, / Sie kommt wohl doch. / O wäre jeder, / Nur jeder Nacht / So nah und sicher / Was hell sie macht!“

Und rein symbolisch wird der Begriff dunkel in den Strophen VI, VII genommen, indem er den Begriff im eigentlichen Sinne ganz aufhebt: „Nur einmal zögert's, / Stellt sich nicht ein, / Dasselbe Frühlicht, / Der Sonnenschein. / Das ist am Morgen zu jener Frist, / Da nachts du vorher / Gestorben bist.“

Dasselbe Vorwalten der symbolischen Bedeutung findet sich in Strophe III der „Trauer": „Es schwimmt die Welle / Des Lebens hin, / Und färbt sich helle, / Hat's nicht Gewinn." Und auch die beiden letzten Strophen des Tieckschen Gedichtes stimmen nicht nur dem Gehalte nach, sondern auch in der bloß symbolischen Verwendung mit der letzten Strophe der „Verwandlungen" überein: „Doch wir erwachen zu tiefer Qual, / Es bricht der Nachen, / Es löscht der Strahl, / Vom schönen Lande / Weit weggebracht / Zum öden Strande, / Wo um uns Nacht."

Man kann, nach Erwägung aller dieser Übereinstimmungen annehmen, daß das Tiecksche Gedicht eine Art Vorlage für das Lied aus „Tristia ex ponto" abgab. Grillparzer hatte hier einen dem seinigen verwandten Seelenzustand in einer Form vorgefunden, die seinem musikalischen Ohr höchst auffällig sein mußte. Zudem ist die Beschäftigung mit den Werken Tiecks in der Mitte der Zwanzigerjahre ausdrücklich bezeugt und die „Verwandlungen" selbst fallen in den Herbst 1827. Doch scheint an dieser Stelle ein Vergleich von Daten nicht von hervorragender Bedeutung zu sein. Ein Rhythmus wie dieser konnte Grillparzer leicht durch lange Zeit im Ohr bleiben und durch irgend eine Assoziation plötzlich wieder aufwachen. Die Anlehnung geschah wohl unbewußt, sowie alle übrigen Anklänge an Tieck sowohl wie an andere Romantiker sich Grillparzers eigener Wahrnehmung im Augenblick des Schaffens gewiß entzogen haben. Daß er ferner, der ewigen Klagen und Selbstanklagen müde, gern zu einer poetischen Formung des tragischen Konfliktes griff, ist sehr wahrscheinlich. Daß seine Gemütsstimmung aber zu eben jener Zeit, da die „Verwandlungen" entstanden, nichts weniger als abgeklärt war, beweist das Gedicht: „Wohlan denn nun, nicht klaglos will ich fallen...", das ungefähr zu gleicher Zeit mit dem andern, Mitte September 1827, entstanden ist. Auch hier ist, wie in dem im Jahre vorher entstandenen Gedichte „Was jedem Menschen schwer gefallen", das Lebensgefühl dem Erlöschen nahe. Das „Gefühl der Zerrissenheit," des „Absterbens von Innen heraus", hat in dem Bilde dessen, „der mit seiner eigenen Leiche geht", den erschütterndsten Ausdruck gefunden.

Wenn die nicht seltenen Reminiszenzen an Wernersche Dramen zeigen, wie sehr Grillparzer für das ausdrucksvolle

Bühnenbild empfänglich ist — seine Empfänglichkeit für die glänzenden farbigen Bühnenbilder der an den Wiener Vorstadtbühnen heimischen Zauberstücke hat ja Grillparzer selbst bezeugt — so geben uns die rhythmischen Anklänge an romantische Dichter bei der Wiedergabe verwandten Stimmungsgehaltes nicht minder wertvolle Aufschlüsse über die Schaffensweise des österreichischen Dichters. Weit entfernt davon, etwa die Originalität des großen Dichters zu mindern, beweisen uns solche Parallelstellen vielmehr wie sehr Grillparzers Schaffen von musikalischen Gesetzen abhängig war, also derjenigen Kunst gleicht, die von allen Künsten die ursprünglichste ist. Niemand wird behaupten wollen, daß Grillparzer die deutschen Romantiker, deren Treiben ihn mit Erbitterung erfüllte, bewußt kopiert habe oder gar bewußt den Spuren jener mehr oder minder ruhmlosen Literaten gefolgt sei, die als Mitarbeiter der unter romantischen Einflüssen stehenden Wiener Musenalmanache sich, aller Kritik zum Trotz, zum „Klingklangtroß" bekannten. Das hieße ja voraussetzen, daß Grillparzer beim Schaffen überhaupt eine bewußte Wortwahl geübt habe. Das hieße die Art eines Dichters, dessen Seele so voll innerer Musik ist, völlig verkennen. Die Verschmelzung empfangener poetischer Elemente, ihr Wiederauftauchen im melodischen Fluß des Verses, der Wort gewordenen inneren Musik, ja die Wiederkehr ganzer rhythmischer Reihen entziehen sich ebenso sehr dem bewußten Wollen, sind ebensosehr Gebot des Genius, der den dichterischen Herzschlag, den Rhythmus seiner Rede regelt, als er — insgeheim wirkend — die Auswahl der Elemente bestimmt, die das Geistesohr aufnimmt, die vor dem geistigen Auge lebendig werden. In dem Augenblick, da Farben, Formen, Klänge, von außen her kommend, über die Schwelle der Phantasiewelt in das Reich des Dichters eingehen, unterstehen sie dem Diktat seines Genius, werden unveräußerliche Bestandteile des flutenden Stoffes, der erst, wenn der schöpferische Augenblick gekommen ist, sich zu lebendigen Gestalten verdichtet, Worte, Farbe und Klang gewinnt. Grillparzer gehört bekanntlich zu den Dichtern, die nur allzusehr dazu neigen, sich an der inneren Musik genügen zu lassen (man denke an die Novelle vom „Armen Spielmann" und an das wehmütig schlichte Gedicht „Entgegnung": „Gabst du schon auf die Poesie? / Ich nicht! Wär's nicht

gegönnt zu schreiben mehr, / So lebt ich ein Gedicht.) Nur allzusehr neigte der versonnene Dichter dazu, das vage fließende Traumleben willenlosen Produzierens ohne wort- und gestaltenbildende Kraft überhandnehmen zu lassen — es liegt dies eben daran, daß er so reich an innerer Musik war und — daß ihm die innere Musik zu wenig herausgelockt wurde. Wieviel von dieser unhörbaren Seelenmusik ist verklungen, ohne sich in die vernehmbare Sprache der Poesie verwandelt zu haben. Dennoch, Grillparzer fühlt, daß es seine Mission ist, seine Idealwelt aufzuschließen und er leidet unter den Hemmungen, die sich der Erfüllung dieser großen und beglückenden Aufgabe in den Weg stellen. Er ist in ungewöhnlichem Maße abhängig von Einflüssen, die ihn wecken und reizen (seine eigenen Bemerkungen über seine Schaffensweise geben reichlich hierüber Aufschluß); wenn er den Reichtum seines Gefühls nicht in prächtige Gefäße gießen, nicht in beglückender Klarheit und zugleich in begeisterter Glut schaffen und bilden kann, fühlt er, daß er nicht „ganz" sei. Wieviel weniger noch wüßten wir von seiner Ganzheit, wenn nicht der laute Erfolg gerade derjenigen Zeitgenossen, welche er mit innerer Abwehr zu betrachten gewohnt war, ihn immer wieder zum Schaffen gestachelt hätte. Das war die starke Berührung, deren er bedurfte, um sich zu sammeln und die Geistessprache zur Melodie des Verses werden zu lassen. Scheint es auch, als ob das Trachten nach Ganzheit zuweilen in Müdigkeit und Resignation untergehen wolle, verlassen hat es den Dichter nie. Sein Verlangen nach erlösender innerer Eintracht findet schon früh seine charakteristische Formung in dem Gedichte „Bescheidenes Los", also eine Formung des Lieblingsthemas vom stillen Sinn, das auch dem Drama „Der Traum ein Leben" die Motivierung gab.

Dieses Gedicht gehört zu den wenig zahlreichen Bekenntnisdichtungen in verhältnismäßig milder Form — man erinnert sich an das Gedicht „Verwandlungen", ferner an das Gedicht „Gedanken am Fenster" — die eine poetische Einkleidung tragen. Das Gedicht „Verwandlungen" aber zeigt, wie erwähnt, eine nicht zu verkennende Ähnlichkeit mit dem „Trauer" betitelten Magelonenlied Tiecks und das religiöse Anklänge enthaltende Gedicht „Gedanken am Fenster", in welchem dem schuldbeladenen Gewissen des Dichters (es war damals der Beginn der inneren Entzweiung mit Kathi,

die beide quälte) das ferne Gewittergrollen wie eine Drohung göttlichen Zorns erscheint, steht ohne Zweifel in der literarischen Tradition von Klopstocks Gewitteroden.

Freilich, Tonfall und Rhythmus des Gedichtes „Gedanken am Fenster", unvergleichlich in ihrer laut- und gebärdenmalenden Kraft, sind Grillparzers Eigentum. Und das gleiche gilt von dem Gedicht „Bescheidenes Los", für welches kein Mangel an literarischen Vorbildern ist.

Was im allgemeinen über die Unbewußtheit in der Reproduktion von Worten und Einzelheiten der Erfindung gesagt werden kann, läßt sich natürlich nicht mit der gleichen Sicherheit behaupten, wenn es sich um ein Motiv wie der bescheidene Sänger handelt.

Bekenntnisgedichte im eigentlichen Sinne ohne das verhüllende dramatische Gewand, werden bei Grillparzer bekanntlich nicht in voller ungeteilter Empfindung, sondern im Zustand nüchternen Bewußtseins abgefaßt. Da ist es sehr wohl möglich, daß sich Grillparzer klar darüber war, wo er dem Motiv begegnet war. Ohne Zweifel, Grillparzer wurde zur liedartigen Formung des Themas vom stillen Dichtersinn durch einige von jenen zahlreichen Gedichten zahlreicher Wiener Schriftsteller gereizt, die in Zeitschriften und Taschenbüchern unermüdlich den Preis stillen Glückes sangen und vor dem lockenden Glanz des Ruhms warnten.

In der Fülle des Überlieferten sind die einzelnen Motive enthalten, die Grillparzer in seinem Gedicht verwertet hat. Der Musenalmanach auf das Jahr 1805 von Streckfuß und Treitschke, eine jener typischen Sammlungen epigonenhafter Lyrik, an denen Wien damals so reich war, bringt ein Gedicht „Warnung" (Seite 32), welches ohne poetische Einkleidung, sogleich mit dem Grundthema einsetzt: „Was drängst du dich in ungemess'ne Weiten / Mit deines Busens Sehnen rauh hinein? — / Willst du das Glück dir im Gewühl erstreiten? — / Nicht in der Welt, es wohnt für sich allein."

Es ist das der Typus der didaktisch räsonnierenden Behandlung des Themas.

Das Gedicht ist von einigem Interesse, weil ein gewisser Parallelismus im Aufbau zwischen demselben und dem „Bescheidenen Los" erkennbar ist. Daß Grillparzer die „Warnung" gelesen hatte, ist nicht unwahrscheinlich und es ist auch nicht undenkbar, daß ein anderes Gedicht

desselben Almanachs, „Die fernen Berge", die wehmütige Klage der Melitta beeinflußt habe[45]). Ein anderer, späterer Abdruck des gleichen Gedichtes in der „Zeitschrift für Literatur, Kunst und Mode" im Jahre 1818 (in Form eines Zitats), kommt für die Entstehungszeit der „Sappho" nicht mehr in Betracht, da dieses Werk im Sommer 1817 bereits vollendet war. Es bleibt also die Kenntnis des Almanachgedichtes ziemlich wahrscheinlich und dies spräche dafür, daß die Übereinstimmung im Aufbau der beiden nebeneinander gestellten Gedichte keine zufällige ist. Der Parallelismus der beiden ersten Strophen ist zwar bei einem so engen Thema nicht sonderlich auffällig, doch die Übereinstimmung setzt sich noch weiter fort. In beiden Gedichten deutet die Strophe II auf die Unruhe hin, die von Leidenschaften drohen. Die Strophen III, VI des Almanachgedichtes korrespondieren mit den Strophen III—V von „Bescheidenes Los". Hier so wie dort äußert sich die Scheu vor dem Schicksal und das Mißtrauen vor seinen Gaben. Die VI. Strophe der mutmaßlichen Vorlage und die V. und letzte Strophe des abhängigen Gedichtes kehren zum Ausgang zurück. Die Schlußworte des letzteren: „Misse gern ein Buntes, Vieles, / Hätt' ich mich erst und was mein! / Bei dem Klang des Saitenspieles / Geh' ich einsam und allein." — ist gleichsam die Erwiderung auf die Aufforderung: „Empfange froh, was dir die Horen bringen / Das Nahe, nicht das Ferne sei dein Ziel!" (Seite 32.)

Es fehlt auch nicht an Gedichten, die das Thema vom stillen Sinn symbolisch ausdrücken. Der „Sammler" bringt in Nr. 68 des Jahrganges 1814 (Seite 270) das Motiv unter dem Titel „Der Sänger" in einer Einkleidung, welche sich derjenigen Grillparzers bedeutend nähert. Die Situation ist dieselbe, nur wird der Sänger nicht selbstsprechend eingeführt. Es wird von ihm erzählt: „Kein Ohr lauscht seinem Liede / Und seiner Saiten Klang, / Doch wird er niemals müde / Zu Spiel und zu Gesang." Der Wanderer will den Sänger nicht in das Leben locken: „Was kannst du hier erstreben? / Nicht Ruhm, nicht Glanz noch Gold, / Komm mit hinaus ins Leben / Und ernte reichen Sold. / Ach nein, laß hier mich bleiben, / Versetzt der Liedersohn. /

[45]) Zu vergl. Sappho, II. Akt, Vers 630—638 und Musenalmanach von Streckfuß und Treitschke auf das Jahr 1805, S. 31.

Mein stilles Tun und Treiben / Begehrt nicht Ruhm und Lohn. / Mich treibt mein Herz zum Singen, / Mein Lied ist mir Gewinn, / Was kann ich mir erringen, / Als daß ich selig bin?" — Das Motiv der Lockung und die Abweisung durch den Sänger begegnet hier wie dort. Nur wird im „Bescheidenen Los" an Stelle des Wanderers das Glück personifiziert eingeführt. Aber auch an Personifikationen fehlt es nicht in den Gedichten, die das Thema vom „stillen Sinn" behandelten. In dem Gedicht „Vergnüglicher Sinn" von Karl Graß, welches in Nummer 257 des „Sammlers" von 1815 (S. 245) abgedruckt ist, erscheint die Ruhe als allegorische Gestalt und schildert dem Sänger — auch in diesem Gedicht erscheint der Sänger mit dem Saitenspiel in der Hand — den Zauber der Stille, sowie das Glück dem Sänger des „Bescheidenen Loses" seine lockenden Gaben weist. Eine weitere Verwandtschaft besteht darin, daß im „Vergnüglichen Sinn" der Sänger gleichfalls sprechend, im Ichton dargestellt wird. Und so stehen beide Gedichte in doppeltem Sinn in der Tradition des Schillerschen Gedichtes „Die Ideale", denn auch dort spricht der Dichter im Ichton, wenn auch freilich nicht in der Gestalt des Sängers, und erwähnt die allegorischen Gestalten: „Wie tanzte vor des Lebens Wagen / Die luftige Begleitung her! / Die Liebe mit dem süßen Lohne, / Das Glück mit seinem goldnen Kranz, / Der Ruhm mit seiner Sternenkrone / Die Wahrheit in der Sonne Glanz. / Doch ach! Schon auf des Weges Mitte / Verloren die Begleiter sich, / Sie wandten treulos ihre Schritte, / Und eines nach dem andern wich. / Leichtfüßig war das Glück entflogen, / Der Wissendurst blieb ungestillt." — Der Dichter klagt über die Flüchtigkeit des Glücks, der Liebe, das Trügerische des Ruhms und schließt mit einer Lobpreisung bescheidener, nie ermattender Tätigkeit.

Fehlt hier auch das Wort „Sänger" und auch begreiflicherweise die behutsame Zurückhaltung den lockenden Gestalten gegenüber, so ist hier dennoch das Vorbild für das in Wien populäre Lob schlichten Sinns gefunden. Daß dann das Wort Sänger noch hinzukam, ist ein Schritt, der sich von selbst versteht. Die überragende Bedeutung, die die Renaissancepoesie dem Sänger zugesteht, bringt es mit sich. Daß aber die literarische Tradition, die von dem hohen Flug des Dichtergeistes spricht, hier zum Thema vom stillen Sinn

umgebogen wird, kann im Wien des Vormärz nicht befremdlich sein.

Weist nun Grillparzers Gedicht die traditionellen Züge vom Sänger mit dem Saitenspiel, von der Lockung durch Ruhm und Glück und deren Zurückweisung auf, so zeigen sich darin anderseits durchaus eigene, charakteristische Züge, welche mit der landläufigen Gemütlichkeit nichts zu schaffen haben. Aus der Schroffheit, mit der die Lockungen abgewiesen werden, erkennt man, daß dieser Sänger die Gefahren wahrhaft ermessen, daß ihn der Ruhm wahrhaft gelockt hat. Vor allem aber unterscheidet den Dichter eines von seinen Vorlagen: Es ist die Empfindung, die sich in den Worten verrät: „Hätt' ich mich erst und wäre mein!" —

Nicht minder deutlich ist die formelle Überlegenheit des Grillparzerschen Gedichtes. Die Almanachgedichte und das Gedicht im „Sammler" sind gereimte Prosa. Grillparzers Lied zeugt unverkennbar von der musikalischen Begabung des Dichters. Man beachte die musikalische Wirkung des durch alle Strophen beibehaltenen Gleichklanges der ei-hältigen Reime. Wiewohl der Rhythmus anakreontisch tändelnder Gedichte hier wieder auflebt[46]), ist dort ein eigener, neuer Ton dabei. Der Klang eines Saiteninstruments, der, die einzelnen nicht durchkomponierten Strophen begleitend, jede Strophe mit dem gleichen, nasal klingenden Akkord endigt, wird hier lebendig.

Grillparzers kleines Gedicht gehört in rhythmisch-musikalischer Beziehung zu den Kunstwerken, die ihm auf dem Gebiet der Lyrik im engeren Sinn gelungen sind. Es sieht fast so aus, als habe er zeigen wollen, wie man dies Motiv behandeln müsse.

Was nun das im „Musenalmanach auf das Jahr 1805" enthaltene Gedicht von Streckfuß, „Die fernen Berge", mit seiner sehnsüchtigen Häufung von Komparativen und der durch drei Strophen hindurch sich beständig gleichbleibenden schlichten Konstruktion der Sätze betrifft, so scheint darin — ob zufällig oder nicht, bleibe dahingestellt — etwas von der einfältigen Treuherzigkeit zu sein, die in den kindlichen

[46]) Man vergleiche unter anderm den Rhythmus der beiden Jugendgedichte Goethes: „Ich verlasse diese Hütte, / Meiner Liebsten Aufenthalt..." und „Kleine Blumen, kleine Blätter / Streuen wir mit leichter Hand..." mit dem Rhythmus des Grillparzerschen Gedichtes.

Worten Melittens (Sappho, II. Akt, V. 635 bis 638) anklingt. Immerhin ist die Möglichkeit nicht abzuweisen, daß die Konzipierung der schlichten Gestalt an und für sich zu jenem sprachlichen Ausdruck geführt habe, der die seelische Einfachheit Melittens so überzeugend charakterisiert, ihre engumgrenzte Gefühlswelt durch den engumgrenzten Tonfall der Rede sinnfällig macht.

Tatsache ist, daß, hier wie dort, eine reichere Modulation der Rede nicht vorhanden ist. Die Ursache hiefür ist in der gehäuften Wiederkehr von Komparativen im Verein mit einem vollständigen Fehlen des Enjambements zu finden. Es kann kein Zweifel sein, daß in den Worten Melittas: „Von andern Bäumen war ich dort umgeben, / Und andere Blumen dufteten umher, / In blauen Lüften glänzten schönere Sterne / Und freundlich gute Menschen wohnten dort“ — das zweimal, in enger Aufeinanderfolge, gebrauchte Wort „andern“ den Gefühlswert eines Komparativs besitzt. Die betreffenden Verse des Gedichtes von Streckfuß aber lauten: „Dort wo das Himmelsblau auf Bergen ruht, / Dort ist es schön, dort möcht' ich gern verweilen, / Dort flöße leichter, fröhlicher mein Blut, / Dort würden meiner Sehnsucht Wunden heilen. / Dort, ahnt ich, müssen schön're Blumen blühen, / Muß süß'rer Saft die goldenen Früchte schwellen. / Und frischer ist des dichteren Haines Grün, / Dort plätschern leiser, lieblicher die Quellen. / Dort sind die Herzen sanft und hold und treu, / Dort muß der Geist der Lieb' und Güte walten, / Dort zeigt sich jede Regung frei, / Dort wandeln freundlich schönere Gestalten.“ Hier ist allerdings der Gebrauch des Komparativs bis zum Übermaß gesteigert. Von den zwölf Zeilen der Strophe enthalten sechs Komparative, in drei von den sechs Zeilen sind je zwei Komparative vorhanden, was besonders die Zeile sieben: „Und frischer ist des dichteren Haines Grün,“ höchst ungünstig beeinflußt, in der Attribut und Prädikat durch Komparative gebildet werden.

Die Übertreibung dieses Stilmittels führt zu einer Ärmlichkeit im Aufbau der Verse, deren störende Wirkung durch den vollständigen Mangel des Enjambements noch verstärkt wird. Die retardierend-kunstlose Aufzählung, die in dem Gedicht „Die fernen Berge“ als Nachteil empfunden wird, verwandelt sich freilich zum charakterisierenden Prinzip bei der Schilderung von Melittas ratlos stockendem Wesen.

Angenommen selbst, daß jene auffällige Verwendung der Komparative im Gedicht des Pseudoromantikers bei Grillparzer nachgewirkt habe, im wesentlichen bleibt die Originalität der Dramenverse bestehen.

Es ist ferner nicht unmöglich, daß die Ballade „Drahomira" von W. A. Swoboda, die in der Aglaja auf das Jahr 1819 (Seite 155) abgedruckt erschien, für die Eingangsszene im „Goldenen Vließ" sowie für die Charakteristik der amazonenhaften Medea überhaupt Züge geliefert habe. Daß Grillparzer diese Ballade gekannt hat, ist leicht möglich, da die Beiträge für die „Aglaja" schon im Mai gesammelt zu sein pflegten, die Niederschrift des „Gastfreunds" aber beginnt am 29. September 1818.

Die Ballade drückt den wilden Charakter der Heldin trefflich aus, es ist dieselbe unbeugsame Stärke, derselbe Trotz, dieselbe amazonenahfte Jagdlust, wie bei der Medea im „Gastfreund". Der Rhythmus der Ballade ist sehr ausdrucksvoll: „Hinaus, hinaus aus dem finstern Haus, / Wo düster ein neuer Gott nun schaltet, / Wo nimmer Gelagsjubel schallt, / Nicht die Lust mehr waltet. / Darum hinaus / Zum Jagdgebraus, / In den grünen Wald, wo der Thron noch der alten Götter steht! / Die Rosse mir vor und die hurtigen Hunde, / Und das Hifthorn zum Munde. / In Waidwerks Lust / Schlägt freier die Brust, / Da fühlt sich die Männin so stolz erhöht!"

Das ist dieselbe amazonenhafte Wildheit, die in Medeens Aufforderung zur Jagd lebt: „Nun Pfeil und Bogen her, / Die Hunde vor, / Daß von des Jagdlärms hallendem Getos / Der grüne Wald ertöne nah und fern. / Die Sonne steigt. Hinaus! Hinaus! / Und die am schnellsten rennt und die am leichtesten springt, / Sei Königin des Tags." (I. Akt, V. 37—41.)

Die Beziehungen scheinen noch weiter zu gehen: So wie Drahomira sich mit Stolz und Verachtung vom christlichen Gottesdienst wegwendet, so strebt auch Medea mit Trotz und Widerwillen vor allem Zwange vom väterlichen Haus fort ins Freie, und wenn nun Drahomira den Sängerknaben herb und voll Hohn zurückweist, weil er Christus ergeben ist, so stößt Medea Peritta, ihre einstige Genossin, von sich, weil sie dem Hirten im Tergener Tal in Liebe anhängt; wenn endlich Drahomira den Glauben als dumpfes Brüten verspottet, so verlacht Medea Perittens Leben in der Enge der

dumpfen Hirtenhütte, dem sie ihre eigene, ungebundene und stolze Freiheit gegenüberstellt.

Es wäre wohl zu begreifen, daß der kräftige, gleichsam Gebärden charakterisierende Rhythmus im Gedicht des begabten Dichters A. W. Swoboda, der die meisten seiner Mitarbeiter an den von romantisch-klassizistischer Tendenz beherrschten Wiener Almanachen übertraf, auf Grillparzers dramatische Phantasie wirkte. Wie dem auch sei, eine gewisse Anlehnung an die romantische Ballade ist nicht undenkbar, so wenig als die eigengewachsene nationale Tendenz, die in den patriotisch-innigen Worten des Reimchronisten Ottokar laut wird, den Geist verleugnet, der sich, geraume Zeit vor der Abfassung des vaterländischen Dramas in den Preisliedern der patriotischen Dramen seiner Vorläufer[47]), aber unter anderem auch in Hormayrs „Vaterländischem Tagebuch" auf das Jahr 1811 ankündigte. Dort heißt es in einem Gedicht (S. 4): „Herrlich in des Abends Glanze / Liegt die weite Landschaft da! / Auf den Flüssen fern und nah, / Bis zum blauen Hügelkranze, / Überall ein froh Gedeih'n! / Überall ein frisches Leben. — Und des Volkes heit'res Streben, / Seines Fleißes sich zu freun. / Sieh den Strom mit breiten Wogen / prächtig durch die Auen ziehen ..."

Es ist derselbe Hauch des Lebens, das volle Gedeihen, dessen Verherrlichung auch den Gegenstand von Grillparzers Versen bildet[48]): „Schaut ringsumher, wohin der Blick sich wendet, / Lacht's wie dem Bräutigam die Braut entgegen. / Mit hellem Wiesengrün und Saatengold, / Von Lein und Safran gelb und blau gestickt, / Von Blumen süß durchwürzt und edlem Kraut, / Schweift es in breit gestreckten Tälern hin, / Ein voller Blumenstrauß, so weit es reicht, / Vom Silberband der Donau rings umwunden, / Hebt sich's empor zu Hügeln voller Wein, / Wo auf und auf die goldne Traube hängt, / Und schwellend reift in Gottes Sonnenglanze: / Der dunkle Wald voll Jagdlust krönt das Ganze. / Und Gottes lauer Hauch schwebt drüber hin / Und wärmt und reift und macht die Pulse schlagen, / Wie nie ein Puls auf kalten Steppen schlägt. / Drum ist der Österreicher froh

---

[47]) Man vergleiche dazu die Ausführungen Auffens bei Kürschner.

[48]) III. Akt, V. 1674—1691.

und frank, / Trägt sein Fehl, trägt offen seine Freuden, / Beneidet nicht, läßt lieber sich beneiden."

Wenn der Dichter nun noch den Wald in das helle Bild hineinzeichnet, wenn er kräftig stolz behauptet, der Österreicher beneide nie, er lasse „lieber sich beneiden", so erinnert das an eine Strophe des Gedichtes „Gelübde" von Fr. Schlegel[49]) (1809), welches in kräftigen Akzenten ähnlichen Gedanken Ausdruck verleiht.

So gibt Grillparzer hier in der Schilderung der heimischen Landschaft ein gefühlvoll erfaßtes und dennoch getreues Naturbild. Es ist eine von den wenigen Naturschilderungen des Dichters, welche eine reale Landschaft vor unseren Blicken entrollen. Denn nicht den Anschauungsdichter wird man in erster Linie in Grillparzers Naturpoesie suchen dürfen: es ist vor allem der Traumdichter, dem die Natureindrücke „tief ins Gemüt hinabklingen".

---

[49]) Fr. Schlegels S. W. Wien: IX, 180 f.

Sozialpolitische Gedanken Betty Paolis

Von Helene Bettelheim-Gabillon.

Wer das letzte Jahrhundert des Bestehens der österreichischen Monarchie rückschauend überblickt, sieht, wie die Anzeichen des Verfalles, immer unverkennbarer hervortretend, in der Revolution 1848 einen so gewaltigen Ausdruck finden, daß das alte Kaiserreich damals schon der Auflösung nahe war, und sein an Gegensätzen überreiches Gefüge nur mehr durch äußere Klammern, nicht mehr durch innere Kraft, — genau siebzig Jahre noch — zusammengehalten wurde. Die Flammen des Aufruhrs, die in jenem Sturmjahr zugleich erleuchtend und zerstörend hervorbrachen, konnten zeitweise wohl gedämpft und verschüttet, aber nie mehr vollends verlöscht werden, und ihre sprühenden Funken sah man da und dort immer wieder aufblitzen, selbst im tiefen Dunkel der dem Freiheitsringen folgenden Reaktion. Die Kurven solcher politischer Strömungen lassen sich am deutlichsten in der Literatur und Publizistik verfolgen, nicht nur in dem, was gestattet war zu sagen und zu schreiben, sondern erst recht in dem, was als „gefährlich" verboten wurde. In dieser drückend ungesunden Atmosphäre fühlten sich gerade die edelsten, wahrhaftigsten und bedeutendsten Geister und Charaktere am unglücklichsten und litten tief unter der Verlogenheit und Disharmonie ihrer Umwelt. Manche unter ihnen meinten sogar, vom reinsten Mitgefühl und dem hohen Aufschwung ihrer Seelen getrieben, wenigstens im einzelnen rettend eingreifen und helfen zu können, und wo immer wir heutzutage die halbverwischten Spuren solcher Versuche finden, wirken sie ergreifend. Unter denen, die damals vom Wahn und Wunsch beherrscht gewesen, die Welt „zu bessern und zu bekehren", war der Dichter Leopold Kompert, der als Feuilleton-Redakteur des Warrens'schen „Wiener Lloyd", ein dieser Zeitung anzugliederndes Volksblatt herauszugeben gedachte, um, wie er meinte, die von den Aus-

schreitungen der Revolution verrohten Massen zu veredeln, sowie einen frischen Luftzug in die Verdumpfung der Reaktion strömen zu lassen, und er suchte gleichgestimmt mutige, selbstlose Mitarbeiter für seine Unternehmung. So wandte er sich auch an die Dichterin Betty Paoli, die seit 1848 ebenfalls für den „Lloyd“ schrieb; ihre reiche Lebenserfahrung, ihre durch bittere Leiden und schwere Heimsuchungen nie getrübte Menschenliebe, gepaart mit seltenem Scharfblick und warmer Begeisterungsfähigkeit, ließen sie als wertvollste Bundesgenossin erscheinen. Sie war ja nicht allein die damals vielberühmte lyrische Dichterin mit der überschäumenden Feuerseele und der himmelstürmenden Phantasie, sondern sie umfaßte zugleich mit nimmermüdem Interesse und unerschrockener Gesinnung alle politischen und sozialen Fragen des Tages. Wie Grillparzer und Stifter, denen sie in Freundschaft nahestand, und viele andere geistig hervorragende große Österreicher, hatte sie schwer unter dem Druck des Metternichschen Systems gelitten, ein Brief vom Februar 1847 aus Wien an ihren in Berlin weilenden Freund Moritz Hartmann, spricht ihre verzweifelte Stimmung deutlich, wenn auch mit gebotener Vorsicht aus, sie schreibt unter anderem: „... Wie elend es hier zugeht, davon machen Sie sich keinen Begriff; es wird von Tag zu Tag schlechter. Und das bei den herrlichsten Kräften und Mitteln, wie es nicht leicht sein dürfte, sie anderwärts vereint zu finden. Es fehlt nur noch, daß man den Verkauf von Scheeren und Messern verbiethe, damit die lieben Kinderchen sich ja nicht stechen oder schneiden. Genug davon, erschöpfen ließe sich dieß Thema doch nie...“ Als im März 1848 das Morgenrot der jungen Freiheit endlich leuchtend über die befreite Stadt aufging, welch ein Jubel war das für Betty Paoli, und ihr erster Weg war zu Stifter, um sich mit ihm, dem Gleichgesinnten, zu freuen. Als aber die hohe geistige Erhebung in den Schmutz der Straße gezogen, im Tumult des Barikadensturmes, der wilden Umzüge und Gewalttaten, in Mord und Totschlag endete, da wandte sie sich entsetzt von all den Greueln ab, zog sich in die kleine deutsche Stadt Zerbst zurück, ebenso wie Stifter in das stille Linz, wohin sie ihm im Oktober, nach dem schauerlichen Verbrechen an Latour, schrieb: „... Erinnern Sie sich noch, wie ich am Morgen des 15. März zu Ihnen kam, und wir uns der neugewonnenen Freiheit freuten? Ich werde es nie ver-

gessen, denn dieser Tag gehörte zu den seltenen, in denen wir das Ideal zur Wirklichkeit verkörpert sahen; jetzt ist aber die Zeit gekommen, wo uns die Karikatur dieses heiligen Ideals mit blutiger Scheußlichkeit entgegentritt..." So, vom Überschwang des ersten Freiheitsjubels zur nüchternen Beurteilung einer, wieder sehr fragwürdig gewordenen Gegenwart, durch die Gewalt der Tatsachen gelangend, — sah sie nun, von keinerlei Illusionen getrübt, gerecht und klar, was ihrem, in neuen Krisen schwebenden Vaterlande not tat, wie der eingehende Brief[1]) bestätigt, den Kompert als Antwort der Dichterin auf seine Aufforderung, an seinem Volksblatt mitzuarbeiten, erhielt, und der hier in seinen Hauptpunkten wiedergegeben werden soll: „Ihr neues Unternehmen, die Gründung eines Volksblattes im höheren, d. h. eigentlichen Sinn des Wortes hat mich so freudig überrascht, daß es mir ein Bedürfniß ist, Ihnen dafür zu danken. Klänge es nicht zu anmaßend, so würde ich sagen: ich danke Ihnen im Namen Jener, die den Werth der ihnen dargebothenen Gabe noch gar nicht zu schätzen vermögen. Denn Ihr Blatt muß sich sein Publicum erst bilden; es muß in durch „alten Trug und neuen Wahn" verfinsterte Gemüther das Licht der Wahrheit bringen, und den Gesichtskreis der Massen in dem Grade erweitern, daß Jeder das ewige Recht, wie einen nie untergehenden Stern an seinem Horizont erblicke; es muß in von wilden Leidenschaften zerrißenen Seelen die Harmonie wiederherstellen, die nur aus dem Einklang des Einzelwillens mit den erhabenen Gesetzen der Vernunft hervorgeht. Diese Aufgabe ist so groß und so schwierig, daß schon der Versuch sie zu lösen, Dank und Anerkennung verdient. Um ihre Lösung zu erzielen, bedarf es nicht nur der umfassendsten Bildung und der größten geistigen Klarheit, ohne welche es nie möglich wäre, Probleme, wie die hier vorliegenden dem gemeinen Manne verständlich zu machen; es bedarf nicht nur des künstlerischen Tactes, die populäre Tendenz fest im Auge zu behalten und der Darstellung doch jenen Adel zu bewahren, dessen kein Erzeugnis der Literatur sich begeben soll: wer hier genügen will, bedarf außer diesen Gaben noch einer, aus der jene erst volles Leben und kräftige Wirksamkeit schöpfen müssen. Ich meine jene wahre, reiche, echte Liebe, die je tiefer ihr Gegenstand in

[1]) Zuerst mitgeteilt durch Dr. Stefan Hock.

Sünde, Wahn und Unglück versunken ist, sich um so begeisterter zum Erlösungswerke berufen fühlt, die selbst in seiner schrecklichsten Verfinsterung noch an seine ursprüngliche Göttlichkeit glaubt, kurz jene Liebe, ohne welche alle Worte und Werke nichts sind, als „ein tönendes Erz und eine klingende Schelle".

Daß Sie dies heilige und heiligende Gefühl in der Seele tragen, daß Sie das Volk l i e b e n, weiß ich. Mir sagt es Ihr schönes, tiefes, von frischen Lebensquellen durchströmtes Buch: „Aus dem Ghetto", das Sie ohne innigstes Eingehen auf des Volkes Denk- und Gefühlsweise nun und nimmermehr zu schreiben vermocht hätten ... Zu den seltenen und edlen Vorzügen, die sich in Ihrem Buche aussprechen, gesellt sich noch einer, der besonders in unseren Tagen nicht genug anerkannt werden kann: Sie räumten selbst der Liebe nicht das Recht ein, Sie zum Haße hinreißen zu dürfen ... Unserer Zeit fehlt die Liebe; was die sogenannten Volksfreunde dafür ausgeben möchten, ist nur ein verschleierter Haß, ein Haß, der doppelt empören muß, weil er sich mit Heuchelei paart. Hat er nicht die Maske des Christenthums vorgenommen und mit Sophismen voll furchtbarer Lächerlichkeit dem Gottmenschen, dem alles Irdische war wie Staub unter seinen Füßen, zum Communisten stempeln wollen? Als wenn die Lehre, die zu den Reichen sagt: Gebt! Eins wäre mit jener, die den Armen zuruft: Nehmt! Nein! nicht die Liebe, nur der Haß kann solche Feuerbrände in die menschliche Gesellschaft schleudern; die Herzen, die sich des blutigen Zwistes zwischen Brüdern freuen können, bewegt nicht Mitleid mit den Entbehrenden, sondern Neid gegen die Genießenden. Mustern wir die Reihen dieser Volksfreunde! was finden wir? Jeder Sittlichkeit entfremdete Naturen, die, moderne Catilinas, alles Bestehende in Trümmer schlagen möchten, um unter seinen Ruinen, die Schmach ihres innern und äußern Bankrottes zu verbergen; Seelen, denen die Hand des Schöpfers selbst das Brandmal der Knechtschaft aufgedrückt zu haben scheint, die jetzt vor dem zerlumpten Pöbel kriechen, wie sie es früher vor dem besternten thaten; Phantasten (diese wol in unendlicher Minderzahl), die allen Ernstes glauben, das Resultat einer durch achtzehn Jahrhunderte unabläßig fortschreitender Entwickelung des menschlichen Geistes, sei nichts als eitel Sünde, Thorheit, Ungerechtigkeit und ihnen komme es zu, eine ganz

neue Weltordnung zu begründen; endlich einige, nach wohlfeilem Ruhme lüsterne Poeten, die während sie von des armen Volkes Größe, Kampf und Schmerz sprechen, alles Erforderliche thun, um ihm seine Größe zu rauben, seinen edlen Kampf zu einem verbrecherischen umzugestalten, seinen Schmerz zur Wuth und zur Verzweiflung zu steigern. Solchen Einflüßen war das Volk bisher preisgegeben; durch sie ward sein geistig Brot vergiftet. Diesem verderblichen Trachten entgegenzuwirken ist eine Aufgabe, an der Jeder sich betheiligen sollte, dem ein Gedanke im Haupte, ein Lieben im Herzen glüht. Jedes Bestreben, den neuen Einrichtungen eine andere als eine demokratische Basis zu geben, wäre eitel und erfolglos, wie einst der Versuch, den niedergebrannten Tempel von Jerusalem wieder aufzubauen: Die Steine, die man Tagsüber aufeinander gethürmt hatte, wichen bei Nacht wieder aus ihren Fugen. Je unvermeidlicher aber die Demokratie ist, um so wichtiger ist es auch, dafür zu sorgen, daß sie nicht zerstörend über uns hereinbreche; es handelt sich darum, ihr die Wege zu bereiten. Dies kann auf keine Weise sicherer geschehen als durch Hebung des intellectuellen und moralischen Zustandes der untern Klassen.

Die Art, wie man in Frankreich nach der Februarrevolution die Arbeiterfrage behandelte, erinnert sie nicht an die verderbtesten Zeiten des alten Rom, an die Tage des panem et circenses? Wir streben einem bessern Ziele zu; uns scheint das Volk zu Höherem bestimmt als einer Bettlerhorde gleich, auf Staatskosten gefüttert zu werden. Nicht im Geltendmachen erträumter Ansprüche, sondern in getreuer Pflichterfüllung liegt der Adel, die Würde, die Größe des Menschen; wer für ihn sorgen will wie für ein unmündiges Kind, der erniedrigt ihn, sein Wohltäter ist nur, wer ihn innerlich fördert. Wird seine Einsicht erweitert, sein Wille geregelt, sein Gemüth gebildet, dann wird sich, man mag dessen versichert sein, auch sein materieller Zustand heben, wie Salomon werden ihm mit der Gabe der Weisheit zugleich auch alle andern Güter zu theil werden.

Die modernen Philanthropen gehen von dem wunderlichen Grundsatz aus, daß nur die Verschmelzung zu einer Gesammtheit, eine allgemeine Verbrüderung nothwendig sei, um selbst die verworfensten und verderbtesten Individuen mit einemmahle zu Kindern des Lichtes umzugestalten. Mir scheint dieß ganz ebenso logisch als wenn man behaupten

wollte, ein Ganzes könne besser sein, denn die Theile, die es zusammensetzen. Wie wäre es, wenn man einmahl die Probe machte mit der Besserung der Individuen zu beginnen? Wahrscheinlich würde sich die Gesammtheit dabei gar nicht übel befinden... Gott lasse Sie das Rechte ergreifen! Es mag verlockender sein das blankgeschliffene Schwert der Dialektik in den Lüften glänzen zu laßen, aber gewiß ist es größer, ein mildernster Johanniter am Schmerzenslager der Kranken und Verwundeten heilend und pflegend zu stehen. Wer seinen Brüdern in Demuth dient, thut unendlich mehr für sie als wer sie mit eiteln Apotheosen berauscht..."

Es ist selbstverständlich, daß ein Volksblatt, welches einen so hohen Standpunkt, wie Betty Paoli ihn dafür ins Auge faßte, einnehmen sollte, und das keiner einzelnen Partei angehören durfte, nicht zu Stande kam und daß keine Zeit ungeeigneter war, als die damalige, derlei Wahrheiten, wie sie hier ausgesprochen sind, zu vernehmen und zu verarbeiten. War es der Dichterin auch nicht vergönnt, ihr Wort, in dem die Liebe, aber auch der Zorn der Liebe hellaufloderte, an die breiten Massen zu richten, so fand sie in späteren Tagen Gelegenheit, zu einer sozialen Frage eigenster Angelegenheit Stellung zu nehmen, zu der nach und nach immer breiteren Raum fordernden Frauenfrage. Es war noch die Zeit anfangs der Sechzigerjahre, da es einigen Muth erheischte, solche Artikel zu schreiben, von denen einer derselben zum Beispiel gleich mit einer Abwehr begann: „Die Nachricht von dem Frauenkongreß, der vor kurzem in Leipzig stattfand, mag bei Manchem ein spöttisches Lächeln hervorgerufen haben; damit ist aber noch keineswegs bewiesen, daß dieses Lächeln am rechten Platze war..."; im Verlauf ihrer Äußerungen prophezeit sie: „... Was erst eine überspannte Schrulle hieß, wird bald für eine gemeinplätzliche Wahrheit gelten..." und sie schließt mit dem stolzen Zukunftsprogramm: „... Man kann Niemandem die Freiheit schenken, Jeder muß sich selbst befreien. Die Frauen mögen es machen wie so viele andere frühere Unterdrückte, die durch Bildung und Tüchtigkeit sich selbst so glorreich emanzipierten, daß der auf ihnen lastende Druck zum Unding und deshalb endlich unmöglich wurde." — — Eine feine Lehre, die nicht nur den Frauen allein gilt! Betty Paoli war eine jener ganz seltenen Naturen, die nicht von ihren eigenen Rechten und Forderungen ausschließlich sprach, sondern mit weit

größerem Nachdruck noch von ihren Pflichten. Eine so ernste Mahnerin wie sie es war, wäre uns auch heute heilsam, sie, die im August 1866, wenige Wochen nach der Schlacht von Königgrätz, der Öffentlichkeit bittere Wahrheiten in ihrem Artikel „Ein Wort Pombals“ gesagt, an jenen portugiesischen Minister erinnernd, der nach dem furchtbaren Erdbeben in Lissabon, 1755, die in ihrer Verzweiflung erstarrten Überlebenden zu Tatkraft und neuem Mut erweckte mit den Worten: „Jetzt ist es nicht an der Zeit zu klagen und zu jammern! Wir haben Anderes zu thun. Wir wollen die Todten begraben und für die Lebenden sorgen.“, und auch jenen galt sein rasches Eingreifen, die in verbrecherischer Weise das Unglück ihres Vaterlandes zu Raub, Mord und Plünderungen mißbrauchten und die er schonungslos vernichtete. Betty Paoli gab, nach dem verlorenen Krieg mit Preußen, eine Schilderung Österreichs, die in noch erhöhtem Maße nur zu sehr auf unsere traurige Gegenwart paßt, sie schrieb: „... Ich denke, es ist für uns alle an der Zeit, uns das Wort zurückzurufen, mit dem Pombal die portugiesische Königsstadt vom Untergange rettete. Das Verhängniß, das über uns hereingebrochen ist, läßt sich, mit nur zu bitterem Recht, mit einem furchtbaren Naturereigniß vergleichen. Der Boden auf dem wir so sicher zu wandeln glaubten, begann zu wanken, Flammen schlugen daraus empor, die Gebäude, die unser Hoffen darauf begründet hatte, sind eingestürzt und haben im Einsturz Tausende und Abertausende erschlagen. Blutend, halb zerschmettert schleppen Andere sich aus dem Trümmerhaufen. Ganz unverletzt, ganz ungeschädigt ist keiner unter uns geblieben; Viele, die noch vor wenigen Monden, im Wahn, sich eines gesicherten Besitzes, gesicherter Verhältnisse zu erfreuen, heiter ins Leben blickten, sind jetzt der Verarmung, der drückenden Sorge preisgegeben. Und glücklich, wer nur materielle Verluste zu beklagen hat! Glücklich im Vergleich mit Jenen, die in der Person eines geliebten Angehörigen die Blutsteuer entrichten mußten! — Wem der Gedanke an das namenlose Leid, das jetzt unser Vaterland überschattet, nicht Thränen erpreßt, worüber auf der weiten Welt mag der wohl weinen? Nie war eine Trauer berechtigter! Wenn sie nicht zur Verzweiflung werden soll, muß sie in thatkräftiger Liebe den Aufschwung und die Versöhnung finden ...“ — „Liebe und Versöhnung“, sie werden immer wieder von einigen weni-

gen groß und edel Denkenden gepredigt, die untätige Menge hört es gleichgültig mit an, von denen aber, die mit Wort und Tat in die Geschicke der Menschheit einzugreifen haben, sind die Allermeisten auf Haß und Zwietracht eingestellt. Das war und bleibt ewig Menschenart!

Betty Paoli, die in jedem Lebenskampfe sich tapfer und aufrecht bewährte, glaubte den gleichen Trost den andern spenden zu sollen, den sie in Not und Leid als den wirksamsten für sich selbst empfunden hat; sie rief zur Arbeit, zur rettenden, helfenden Arbeit auf, und wie es den damaligen Zeitverhältnissen entsprach, forderte sie dringend das gleiche Recht auf Arbeit auch für die Frauen. So war sie sich treu zu jeder Stunde, und was sie in ihrem Gedichte „Wunsch" dereinst in jugendlicher Begeisterung ausgesprochen, blieb ihre Gesinnung bis ans Ende:

„Nimmer werde mir ein Glück gegeben,
Das nicht Alle, Alle, die da leben
Überströmt, mit gleichem tiefen Heil!
Tragen will ich, dulden und vermissen
Lieber, als um einen Segen wissen,
Der nicht aller Creatur zu theil . . ."

Aus den Erinnerungen des Dichters Josef Pollhammer

Es war im Sommer des Jahres 1861. Ich brachte einige Wochen in meiner Heimat auf Urlaub zu. Die Familie Binzer — bestehend aus dem alten Freiherrn August von Binzer, dem Dichter des Liedes: „Wir hatten gebauet ein stattliches Haus" — seiner Gattin Emilie von Binzer, als Schriftstellerin bekannt unter dem Namen Ernst Ritter — dem Sohne Carl von Binzer, Historienmaler, und den beiden Töchtern Clara und Marie von Binzer — bewohnte mit dem Dichter Zedlitz die ihnen gehörige Villa in Alt-Aussee. — Ich hatte schon in früheren Jahren, noch als Student, die Freude genossen, in den Ferien von Binzer und Zedlitz in ihrem Familienkreise die angenehmsten und anregendsten Stunden zubringen zu können. Binzer erzählte von seinen Jugendjahren, von seinem Leben und den Verfolgungen während seiner Burschenzeit in Jena, Zedlitz von seinem Zusammensein mit Freiligrath, Immermann, Lenau usw. Frau von Binzer von ihrer Kindheit, da sie als Fräulein von Gerschau Jean Paul kennen lernte. Alles dies hatte mich mächtig angeregt, aber nie hätte ich gewagt zu erwähnen, daß auch ich die Kühnheit habe, Gedichte zu machen. — Nun, es war im August des Jahres 1861, als ich von Zedlitz die Einladung bekam, bei ihnen am nächsten Tage zu Mittag als Gast zu kommen. Ich kam, und während des Mittagmahles sagte Frau von Binzer zu mir: Wir haben in Wien erfahren, daß Sie auch Dichter sind. Wir bitten Sie, uns etwas vorzulesen." Zedlitz fiel darauf ein: „Ja, Sie müssen mir Ihren ‚Columbus' vorlesen." Ich war von diesen Worten aufs Tiefste erregt, da ich ja nie auch nur im Geheimsten an eine Veröffentlichung meiner Gedichte zu denken gewagt hatte. Sie bestimmten mir nun einen der nächsten Tage, an dem ich ihnen vorlesen sollte. Ich kam an dem bestimmten Tage; der junge Binzer malte an den

Fresken aus dem Waldfräulein von Zedlitz, die an der ebenerdigen Wand der Villa angebracht sind, — Baron Zedlitz empfing mich in seinem Salon im ersten Stockwerke, und ich las mit banger Stimme die fertigen Gesänge von Columbus und einige lyrische Gedichte. Zedlitz und Frau von Binzer saßen mir gegenüber, und am Schluße sagte Zedlitz: Ich muß Sie in Wien nächstens mit Grillparzer bekannt machen, und Cotta in Stuttgart muß Ihre Gedichte verlegen. Ich perhorreszire seit einigen Jahren alle Gedichte, alle Verse — aber es ist Vieles, auch von Cotta gedruckt worden, das nicht an das Ihrige reicht. Ich muß Sie bei Grillparzer einführen" wiederholte er, „kommen Sie in Wien zu mir!" — Ich habe dann Zedlitz in Altaussee in diesem Sommer nur noch einmal gesehen. —

Was ich nach diesem Erfolge an dem Tage der Vorlesung empfunden, wie ich freudetrunken meinen Rückweg nach Aussee einschlug, ich überlasse es Andern, dies zu beurtheilen. Es gehörte dieser Tag und gehört heute noch zu den glücklichsten meines Lebens. Im heimgehen suchte ich einen abgelegenen Platz, und badete in einem dort sogenannten „Tümpfel" der Traun, schlug mich herum in den grünen Wellen, ging nach Hause und bedauerte nur, daß ich meine Freude Niemand offenbaren konnte. Meiner lieben guten Mutter erzählte ich wohl davon als ich nach Hause kam; sie war im Herzen gewiß sehr erfreut darüber, aber sie meinte: „Du mußt nicht Alles glauben was dir gesagt wird, bilde dir nur nicht zu viel ein!"

Ich lebte wieder in Wien, meine Gedanken bewegten sich pflichtgemäß im Bereiche des Geschäftes. Da vernahm ich die traurige Kunde, daß Zedlitz sich in Linz durch einen Fall den Fuß verletzt habe, und daß er infolge dessen schwer leidend sei. In der Luft der Stadt, die doch sehr von der freien Luft der Berge in ihrer Wirkung auf die Menschenseele sich unterscheidet, sagte ich nun allen meinen schönen Hoffnungen in poetischer Richtung Lebewohl, und ich fühlte mich umsomehr zurückgeschlagen, da die Nachrichten über Zedlitz nicht besser lauteten, als schon der Winter vorübergegangen war. Endlich war er soweit hergestellt, daß er nach Wien übersiedeln konnte. Es war im Frühjahr 1862. Nun besuchte ich ihn gewöhnlich einige Tage in der Woche, jedesmal Ende der fünften Stunde Nachmittag

nach meiner Kanzleiarbeit. Er saß auf seinem Sofa und ich führte ihn dann in sein Schreibzimmer, wo er auf dem Fauteuil einschlief. Dann entfernte ich mich. — In der Zwischenzeit von seinem Mittagmahle bis zu seiner Ruhe erzählte er mir sehr viel Interessantes aus seinem Leben, und über seinen Verkehr mit den verschiedenen bedeutenden Männern seiner Epoche. Einmal äußerte er: Welchen Schund finden wir jetzt in der Litteratur! Es ist zum Erbarmen! Wir schreiten zurück! — dann auf sein körperliches Leiden, welches sich mehr und mehr Geltung verschaffte, zurückkommend, wies er mir seinen Arm und sagte: Sehen Sie diesen Arm, er ist jetzt wie der eines Kindes, und war noch vor wenigen Jahren so stark wie der eines Riesen!" — Gelegentlich fragte er einmal nach meinen Gedichten, und wiederholte: Wenn ich gesund werde, muß ich Sie mit Grillparzer bekannt machen. Geben Sie mir dieselben in Manuskript, ich sende sie an Erzherzog Max. Ich war hocherfreut, daß er sich seines Versprechens wieder erinnerte, neue Hoffnung belebte mich, ich schrieb Tag und Nacht, um eine anständige Reinschrift zu Stande zu bringen und ich brachte sie ihm. Er schrieb in meiner Gegenwart einen Brief, und so dachte ich es werde doch die Sache endlich in Fluß kommen. — Nach seinem Tode fand sich das Päckchen unabgesendet vor. — — Wie gewohnt besuchte ich ihn Tag für Tag um die fünfte Stunde Nachmittag; er sprach nichts mehr darüber. Endlich wurde er bettlägrig, und es ging schnell mit ihm zu Ende. Die Baronin Binzer wurde an sein Sterbebett aus Venedig herberufen, wo sie einer ihrer Töchter wegen weilte. Ich war nun täglich um dieselbe Zeit wie bisher an dem Bette des Sterbenden. Am Tage vor seinem Ableben sagte er indem er meine Hand fest faßte: Sehen Sie wie kalt meine Hand wird. Ich werde sterben. Das müssen alle Menschen, und so wird es mich auch nicht umbringen." Er drückte meine Hand so fest, daß ich mich wunderte über die Kraft die ihm noch innewohnte. Endlich ließ er sie los, und schaute mit klaren Augen lange fest auf mich. Dann schloß er sie, und ich entfernte mich. — In der Nacht verschied er. Eine Stunde verbrachte ich am zweiten Tage darauf im Zimmer wo er aufgebahrt lag — den Lorberkranz auf dem Haupte, von Kränzen und frischen Blumen bedeckt, von Candelabern umgeben, das Antlitz ruhig und mild. Ich überließ mich meinen Gedanken, und

konnte mich nur schwer von dem Bilde trennen. — Tags darauf fand sein Begräbniß statt in großem Pompe; in der Schottenkirche versammelten sich Diplomaten, Staatsmänner, Literatoren u. s. w. Die Baronin Binzer hatte mich ersucht, sie in einigen Tagen später am Sterbeorte zu besuchen.

Zedlitz starb am 16. März 1862.

Am zweiten Tage nach seinem Begräbniß besuchte ich die Baronin Binzer in der Wohnung des Verstorbenen. Sie empfing mich mit gewohnter Herzlichkeit, bat mich vor Allem, ihren Gatten, der im Testament als Vollstrecker desselben ernannt war, zu vertreten, und kam dann auf meine Gedichte zu sprechen. „Sie sind für mich eine Art Erbstück von Zedlitz, und ich muß was er Ihnen versprochen hat, erfüllen. Ich muß Sie daher auch mit Grillparzer bekannt machen. Vor allem aber ist nothwendig, daß wir zusammen die Dichtungen durchgehen, und zwar aufs Genaueste. Die Österreicher leiden sehr am Hiatus. Der muß entfernt werden, wo es möglich ist. Kommen Sie täglich um die fünfte Stunde Nachmittag zu mir, und wir werden zusammen arbeiten, und ausscheiden, was sich als nicht druckfähig erweist. Dann werde ich Sie zu Grillparzer führen, und er wird an Cotta schreiben.“ —

Ich befolgte dies, und die gute Frau ging mit mir Gedicht für Gedicht, Zeile für Zeile aufs Eingehendste durch, besserte mit mir aus, was zu bessern war, so daß nach ungefähr drei Wochen eine neue Abschrift fertig war. Ich danke ihr den Ruf der strengen Form meiner Arbeiten. — Nun ging sie eines Tages zu Grillparzer, und als ich abends wieder meinen gewohnten Besuch machte, eröffnete sie mir, daß mich Grillparzer am nächsten Sonntage um 11 Uhr Vormittag empfangen werde. „Zedlitz hat mir es aufgetragen, Sie bei ihm einzuführen, Sie werden freundliche Aufnahme finden.“

Ich fand freundliche Aufnahme.

Mit pochendem Herzen ging ich am nächsten Sonntage in die Spiegelgasse, bestieg zum ersten Male das vierte Stockwerk des Hauses Nr. 21, läutete, und die Magd Susanna öffnete mir mit dem Bedeuten, der Herr Hofrath sei zu Hause. — Ich trat in das Vorzimmer links vom Eingang

in die Wohnung, wo seine Bücherschränke standen, und klopfte an seine Wohnungsthüre. „Herein!“ Nun stand ich vor dem alten Herrn, er empfing mich mit den Worten: „Sie sind mir als ein Erbstück von Zedlitz durch die Frau von Binzer überliefert worden. Ich begrüße Sie als guter Freund und hoffe, daß ich das Versprechen Zedlitz's erfüllen kann.“ — Nach manchen Fragen über meine Verhältnisse, meinte er, daß er sich sehr freue, daß ich nicht meine Lebensstellung nur auf die Litteratur basirt habe, und ersuchte mich ihm meine Gedichte vorzulesen, aber nur in Intervallen, so daß ich jeden Tag meines Besuches ihm einige Theile vorlesen solle, um seine Ansichten darüber mir mittheilen und etwaige Änderungen und Verbesserungen vorschlagen zu können. Mit welcher Freude ich auf diese Anordnung einging läßt sich leicht begreifen. Ich kam nun jeden Sonntag um 10 Uhr Vormittag zu Grillparzer, und er arbeitete mit mir an der endgiltigen Revision meiner Gedichte.

Ich mußte Grillparzer zuerst den „Columbus“ vorlesen, aber stets nur 2 bis 3 Gesänge, da entspann sich oft über einen Vers ein tief eingehendes Gespräch. Ich bemerke hier gleich, daß ich auf seine Mahnung zwei Gesänge einschaltete; es waren die Gesänge: „Isabella“ und „Götter und Menschen“. Der erste Gesang „Ein Tag in Lißabon“ und der Gesang: „Das Licht.“ waren ihm die liebsten; der erstere wegen der leichten erzählenden Form, der letztere wegen des Wohllauts der Sprache. Nach diesen hielt er „das Land“ für das Gelungenste. (Da studierten wir beide einmal, wenn ich so sagen darf bei einem Verse fast eine halbe Stunde, um eine Monotonie hinauszubringen.)

Aus den rein lyrischen Gedichten schied ich diejenigen aus, die seiner Ansicht nach zu unbedeutend schienen, um gedruckt zu werden. So hatten nun meine Gedichte ein vielfaches Sieb durchlaufen müssen. Der Erste der mit freundschaftlichem Wohlwollen mir zur Seite stand, war mein alter Freund Josef Deßauer, den ich in den fünfziger Jahren in Aussee kennen lernte, und der mich bei Wertheimstein und Todesco einführte. Ihm hatte ich zu seinem Namensfeste zwei Sonette gewidmet, und sie lagen auf seinem Schreibtische. Da kam zum Besuch Anastasius Grün, er führte mich ihm auf, und nachdem ich etwa eine Viertelstunde ihrem sehr interessanten Gespräche gelauscht, welches sich um die Zu-

stände in Paris und den Hof des neuen Kaisers Napoleon III, welche Gesellschaft Grün mit dem Worte „Gesindel" bezeichnete, dann um die von Beiden hochverehrte Georges Sand drehte, entfernte ich mich und hatte bei meinem nächsten Besuche die Freude, daß Deßauer mich versicherte, Anastasius Grün habe meine Sonette vollendet in der Form und überhaupt gute Gedichte genannt. Nun las ich Deßauer stets vor, was ich gemacht hatte, und er erkannte mit richtigem Blicke, der ihm eigen war, was auszuscheiden sei.

Der zweite war Bauernfeld, welchen ich bei Frau von Wertheimstein kennen lernte. Er korrigierte mir meine erste Sammlung mit nothwendiger Unbarmherzigkeit, aber auch mit Anerkennung dessen, was er anerkennenswerth fand. Ich danke ihm heute noch für manche Lehre, die er mir gab, so wie ich ihm und Mosenthal, der nochmals eine Sichtung vornahm, für ihre Mühe dankbar bin, da es mir durch die Beihilfe dieser Schriftsteller möglich wurde, der Frau von Binzer und zuletzt Grillparzer schon mit einer Sammlung von Gedichten entgegenzutreten, welche nur mehr wenige Ausscheidungen veranlaßte. — (Freilich war bis dahin die Zahl der Gedichte gewachsen, doch hatte ich jedes vorher noch der Zensur von Deßauer unterworfen, bevor ich es in die letzte Sammlung aufnahm. Auch nahm Mosenthal stets freundschaftlichen Antheil an der Beurtheilung jeder neuen Arbeit, so wie er mir öfters seine dramatischen Arbeiten vorlas.) —

Um auf Grillparzer zurückzukommen, so bath ich ihn die Widmung meiner Gedichte entgegenzunehmen. Er nahm diese Bitte mit einer wahrhaft rührenden Freundlichkeit auf, und als ich ihn weiter ersuchte, ihm ein Widmungsgedicht schreiben zu dürfen, meinte er, ich möge es nur so objektiv als möglich halten. Nach einigen Tagen brachte ich ihm das fertige Gedicht, und er bezeichnete es als ein vollkommen „gutes". Er sagte: „Es freut mich, daß es Ihnen so gelungen ist. Es ist so gehalten, daß es keine Schmeichelei bringt — ich habe das nicht gern — und da es gleich am Anfang des Buches steht, so haben Sie ein gutes Gedicht m e h r in Ihrer Sammlung." — Er wollte mir eine „Einführung" vor mein Buch schreiben; dann kam er wieder davon ab, indem er sagte: Ihr Buch wird sich von selbst empfehlen;

es wird Ihnen viele Ehre machen. Sie werden kein großes, aber ein gewähltes Publikum haben, das im Anfang klein sein wird. Im Laufe der Jahre aber wird es wachsen. Es wird nicht das lärmende sein, aber ein gediegenes. Wir wollen uns dem Publikum nicht aufdrängen. Die Zeit wird Ihr Buch fördern! Habent sua fata libelli." —

Nun muß ich einschalten, daß Grillparzer sogleich nach vollendeter Durcharbeit der Gedichte an Cotta in Stuttgart einen Brief schrieb worin er ihn um die Übernahme des Verlages meiner Gedichte ersuchte. Ich selbst schickte das Manuskript an Cotta, mich auf Grillparzer berufend, bekam aber nach einigen Wochen das Manuskript mit einem Schreiben von Cotta zurück, worin es hieß: Bei der gegenwärtigen politischen Lage Europas können wir es nicht unternehmen, Ihre lyrischen Gedichte in Verlag zu bringen etc — (Es war der Zeitpunkt, da Garibaldi nach Aspromente marschierte) — Grillparzer war über diese Antwort sehr ungehalten (seine Äußerungen über Cotta, den jungen Baron — habe ich gehört, schrieb sie aber nicht nieder, weil ich überhaupt nicht seine Kraftausdrücke über Menschen und Dinge, wie sie oft donnernd aus seinem Munde kamen, wenn auch als Wiederhall des tiefsten Gefühles — der Tinte überliefern wollte. Einen Ausspruch dagegen, welchen ich als Dichter, dem man eine große Portion Eitelkeit zu Gute halten muß, und der gewiß es nicht schreiben würde, wenn es nicht Wahrheit wäre, — einen Ausspruch den Grillparzer mir gegenüber bei dieser Gelegenheit gethan, kann ich nicht unterdrücken: Er sagte zu mir: „Solche Verse sind in Deutschland schon lange nicht geschrieben worden und Göthe, wenn er noch lebte, hätte gewiß seine Freude daran." Man verzeihe mir, daß ich dies niederschreibe!

Was die Ausgabe meines Buches betrifft, darüber komme ich nun das Weiter zu berichten.)

Nach der Ablehnung von Cotta dachte Grillparzer an Wiener Verleger. Da kam mir zufällig ein junger Mann in den Weg gelaufen, der mir erzählte er sei ein Großneffe des Herrn Hartleben, der am Kohlmarkt in Wien seinen Verlag habe, und ein großer Verehrer von Grillparzer sei. Dessen Portrait hänge über seinem Schreibtische. — Das erzählte ich Grillparzer und er meinte, ich solle nachforschen, ob das derselbe Hartleben sei, mit dem er vor ungefähr 30 Jahren täglich in einem Gasthause zusammen den Abend

zubrachte in einer Gesellschaft von Literatoren und Künstlern. Ich ließ durch den jungen Mann Näheres erforschen und es stellte sich heraus, daß der alte Herr Hartleben wirklich derselbe sei, den Grillparzer gekannt. Als ich Letzterem dies erzählte, sprach er: „Nun zu dem gehe ich selbst, er muß Ihr Verleger werden.“

Einige Tage später erhielt ich ein Brieflein, worin mich Herr Hartleben ersuchte, ihm die Ehre meines Besuches zu machen. Ich kam zu dem alten Herrn, der mir erzählte, daß Grillparzer bei ihm war, daß er darüber außerordentliche Freude empfand, und daß Grillparzer ihm persönlich die Annahme meiner Gedichte für seinen Verlag empfohlen habe. Er wies mich nun an Ludwig Scheyrer, einem Schriftsteller, der Beamter in einer Rechnungsabtheilung des Finanzministeriums war, der mit mir nochmals die Gedichte durchgehen solle — er war bei ihm als Corrector für die Übersetzungen der Dumas'schen Romane engagirt. Herr Ludwig Scheyrer, als er hörte Grillparzer habe mich empfohlen, fand selbstverständlich nichts daran auszusetzen, und beschränkte seine Wirksamkeit nur auf die Correktur der Druckbogen, die er mit mir gemeinschaftlich vornahm. Er wurde ein freundschaftlicher Anhänger an meine Person. Er selbst schrieb Novellen und Romane für Zeitschriften, arbeitete auch an Dramen, die er aber nicht vollendete, war überhaupt einer von den vielen Beamten in Österreich, die — ein charakteristisches Merkmal für die damalige Zeit in Österreich — sich mit Literatur beschäftigten; übrigens ein sehr achtungswerther Mann. —

Nun gab es ein tägliches Rennen in die Sommer'sche Druckerei, ich holte mir selbst die Correkturbogen, trug sie zu Scheyrer, so kamen dann die Aushängebogen, und als der letzte Aushängebogen in die Hände des alten Herrn Hartleben gelangte, lag er schon im Sterben. Einige Tage darauf verschied er.

Das Buch war erschienen, wurde in der Kritik der Blätter freundlichst aufgenommen, ich selbst ward in folge dessen mit vielen Schriftstellern bekannt, ward in der „grünen Insel“ aufgenommen unter dem Großmeister „Odo dem Grausamben“, — Otto Prechtler — der mein guter Freund wurde. Ich saß dort am Troßbubentische zugleich mit Flotow, dem Compositeur der Martha, Josef Rank, dem Schrift-

steller und Kanitz, dem Orientreisenden. — Auch lernte ich Dr. Ludwig August Frankl kennen und Josef Weilen, so wie manche Andere.

Anastasius Grün überbrachte ich mein Buch in seiner Wohnung im Hotel Meissl; er empfing mich sehr freundlich, und sprach viel über unsere Zustände. —

Ich blieb fortwährend in Verbindung mit Frau von Binzer, welche mittlerweile von Wien zu ihrer Familie sich begeben hatte. Ich besuchte Grillparzer so oft es mir möglich, und kam schließlich jeden Sonntag Vormittag 10 Uhr zu ihm. Da blieb ich regelmäßig eine Stunde, manchmal wurden auch zwei Stunden daraus, und ich sog mit gieriger Freude jedes Wort von ihm auf. Hätte ich nur jedesmal mir es aufgezeichnet was er gesprochen, ich könnte ein Buch darüber schreiben von höchstem Werthe. Freilich hätte ich Vieles und das Interessanteste weglassen müssen aus Gründen, die ich auch jetzt nicht anführen will. Ich glaube, daß sich Grillparzer zu Niemand je so vertraulich geäußert hat. Die Fräuleins Fröhlich wunderten sich stets, daß er mit mir so lange verkehrte.

Als Nachtrag bezüglich der Herausgabe meines Buches bemerke ich, daß Hartleben durchaus den „Columbus“ zuerst für sich allein in einer eleganten Ausgabe drucken wollte, und dann wieder separat die „Gedichte“. Und es wäre so in mancher Rücksicht besser gewesen. Grillparzer aber meinte „Geben wir alles zusammen in Einem Bande, das bildet ein anständiges Buch, und wird Ihnen mehr Ehre machen, als zwei Büchlein, die nacheinander kommen.“ —

(Als ich ihn fragte, ob ich das Buch Sr. Majestät überreichen solle, meinte er: Wir brauchen diese Art Reklame nicht, da bekommen Sie die große goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft. — Die bekommt jeder — den Ausdruck verschweige ich. — Dann fragte ich ihn, ob ich mein Buch Schmerling überreichen solle. Anfangs zweifelte er und meinte, es könnte nicht schaden. Als ich das nächste Mal zu ihm kam, erklärte er mir aber entschieden, ich solle auch dies unterlassen. Das Buch müsse sich von selbst Bahn brechen.)

Hier fällt mir noch ein, daß Mosenthal im Jahre 1862 mich aufmerksam machte auf das von Emil Kuh gefaßte Vorhaben, ein Dichterbuch aus Österreich herauszugeben. Ich

könnte da in der besten Gesellschaft mein erstes Debüt in der Öffentlichkeit halten. Ich gab in folge dessen das Manuskript des Columbus dem Herrn Emil Kuh, und er nahm daraus den Gesang: „St. Salvador“ in letzter Stunde auf. Es war das erste Gedicht das von mir gedruckt erschien.

Was Grillparzer mir über seine persönlichen Lebensereignisse erzählte, insbesondere über seinen Besuch bei Göthe und über manches Andere, ist in seiner Selbstbiografie enthalten. Daß die Erzählung aus seinem Munde eine viel größere Wirkung hatte, als die Lektüre seiner Aufzeichnungen ist wohl selbstverständlich; aber ich kann sie nicht besser wiedergeben, als er sie selbst geschrieben, beschränke mich daher auf einige Mittheilungen und Urtheile über Verhältnisse und Personen, wie sie eben noch in meinem Gedächtnisse haften.

Von Sofie Schröder sprechend, betonte er ausdrücklich, es sei vollständig unwahr, daß er in einem Liebesverhältnisse zu ihr gestanden, wie man ihm nachgeredet. Er habe sie als Tragödin bewundert, sie habe besonders im griechischen Kostüme auf der Bühne auf ihn den größten Eindruck gemacht. Ihre Arme seien wunderbar schön gewesen, und ihre Bewegungen wahrhaft künstlerisch. Er habe sich sehr an ihrem Streben erfreut, und den innigsten Antheil an ihr genommen — ein Weiteres wäre ihm nie in den Sinn gekommen, da sie außerhalb der Bühne keinen Liebreiz erregen konnte. Sie war klein von Gestalt und unansehnlich, nur ihr Verkehr war anziehend.

Über Heinrich Heine, den er in Paris besuchte, äußerte er, daß er noch keinen Deutschen so geistreich und angenehm sprechen gehört. Nachdem er ihn aber zweimal besucht, sei er nicht mehr zu ihm gegangen, weil ihm sein perfides Wesen unangenehm geworden. Kaum daß ein Besuch zur Thüre hinaus war, sei Heine mit den gröblichsten Anwürfen über denselben losgefallen, und das habe ihn von ferneren Besuchen bei dem sonst so bedeutenden und anziehenden Dichter abgeschreckt.

Laube hielt er sehr hoch in Ehren, und es war wohl auch Heinrich Laube allein möglich, ihm von seinen vergrabenen Schätzen so Manches zu entreißen, das er keinem Andern gegeben hätte. So das Fragment: Eßther, welches im Dichterbuch von Emil Kuh erschien. Grillparzer sagte

mir, er habe dies Fragment in frühen Jahren geschrieben, dann nach 30 Jahren wieder versucht, es zum Drama auszuarbeiten. Er habe aber nicht mehr die früheren Anknüpfungspunkte gefunden, und so sei es Fragment geblieben. —)

Die Entstehung seines Gedichtes an Radetzky gab er mir wie folgt: „Ich ging eines Tages im Jahre 1848 in das Abalto, wo ich meine Kiste Zigaren kaufte. Der Verkäufer dort sagte zu mir: Nun Herr von Grillparzer, haben Sie schon gehört, Radetzky hat Mailand genommen! Sieg auf Sieg! Da sollten Sie doch ein Gedicht auf dieses Ereigniß machen. Ich antwortete, das kümmert mich nicht, wissen wir ja nicht, was weiter folgt. Als ich nach Hause ging, stieg mir das Ereigniß in den Kopf, und zu Hause angekommen, schrieb ich das Gedicht auf ein Blatt. Einige Tage später kam ein Journalist zu mir, und bath mich ihm etwas für sein Blatt zu geben. Ich gab ihm das Gedicht. Den Tag darauf erhielt ich die Aufforderung, zu erlauben, daß es in separater Auflage für die Armee gedruckt werde. Dann wurde der Vers: „In deinem Lager ist Österreich“ vielfach zitiert. —

Mich erinnerte diese Erzählung an eine Mittheilung, die mir Zedlitz über seine „nächtliche Herrschau“ gemacht. Er fuhr eines Abends von Hütteldorf in einem Stellwagen zurück nach Wien, sah im Vorüberfahren das Schloß von Schönbrunn im hellsten Mondenlicht, dachte an die Zeit, da Napoleon darin hauste, und vor dem Schloße Parade abhielt, und so gaben es die Gedanken, daß er in ihrer raschen Folge auf die Idee des Gedichtes kam, welches er sogleich zu Hause konzipierte, dann ausarbeitete, und einige Tage später Grillparzer vorlas. Letzterer rief sogleich aus: „Das ist ein Gedicht, welches sofort nach seinem Bekanntwerden Erfolg haben muß. Es ist ein wahres Volksgedicht.“ Grillparzer dem ich dies erzählte bestätigte die Wahrheit, soweit es ihn betraf. —

Für Josef Weilen empfand er große Sympathie, und verfolgte seine poetische Laufbahn mit dem größten Interesse. Er hielt ihn für einen Mann von wahrem, offenem Charakter mit der besten idealen Anlage, und als das habe ich auch Weilen kennen gelernt, und kann nur die Richtigkit des Urtheils bestätigen. — Er schätzte auch seine Arbeiten sehr und bedauerte nur stets, daß er im Drama zu wenig objectiv sei. —

Als ich ihm erzählte, daß ich mit Ludwig August Frankl bekannt geworden, meinte er: „Nun da wird er wohl schon an Ihrem Nekrologe zu schreiben anfangen.“ — Am meisten lag ihm Otto Prechtler am Herzen, den er als jungen Mann unter seine Fittige genommen, und der dann auch im Kanzleidienste unter seiner Leitung sich emporarbeitete, so daß er der Nachfolger Grillparzers als Direktor des Hofkammerarchives wurde.) —

Nun trat im September des Jahres 1864 meine Ernennung zum k. k. Notar in Gföhl in Nieder-Österreich ein. Am 6. September hatte ich mich verehlicht in Voraussicht dieser Ernennung. Ich bewohnte mit meiner jungen Frau für einige Wochen zwei Zimmer im zweiten Stockwerke des Eckhauses in der Schultergasse gegenüber dem Sternhof und dem Ministeriumsgebäude. — Meine Einladung zu einem Mittagessen nahm Grillparzer freundlich an. Meine Gattin hatte ich ihm schon vorgestellt. Er ersuchte mich, ihn abzuholen, und in meine Wohnung zu führen. Das befolgte ich denn auch mit großer Freude, und so hatte ich das Glück, Grillparzer bei mir als Gast zu begrüßen. Eine Schwester meiner Frau, Stefanie, damals 14 Jahre alt, war von uns dazu geladen, weil sie so gerne den bedeutenden Mann kennen lernen wollte. Er kam mit mir um 12 Uhr Mittags, und blieb fünf Stunden bei uns, (Er war in heiterster Laune, und erklärte im Scherze meiner Schwägerin, daß er sie, wenn er 80 Jahre alt sein werde, heirathen wolle. Bis dahin müsse sie noch warten. Aus diesen launigen Gesprächen erklären sich die scherzhaften Äußerungen in seinen Briefen, die er mir nach Gföhl schrieb.) —

Nun kam die Zeit des Abschiedes von Wien. Als ich das letzte Mahl ihn besuchte, und Abschied von ihm nahm, behandelte er mich wie einen alten Freund, so herzlich und inniglich, mir und meiner Gattin alles Beste wünschend. Er umarmte und küßte mich, so daß ich unter Thränen sein Zimmer verließ. Die Fräulein Fröhlich, welche mir auch die aufrichtigste Freundschaft entgegenbrachten, und sie bis zu ihrem Lebensende mir bewahrten, nahmen auch so tief ergreifenden Abschied von mir, als wäre dies das letzte persönliche Begegnen. Freilich standen sie Alle, Grillparzer und die Fräulein in einem sehr vorgerückten Alter. Es war dies Ende Oktober 1864. Grillparzer hatte mich gebeten,

ihm sogleich von meiner neuen Heimat aus zu schreiben. — Und nun war für mich eine neue Lebensepoche eingetreten, himmelweit verschieden von meinem bisherigen Leben. — Ich erhielt von Grillparzer im Laufe der nächsten Jahre zwölf eigenhändig von ihm geschriebene Briefe, welche ich nebst dem Briefe, den ich von Erzherzog Maximilian aus Miramar erhielt, und einigen andern von bedeutenden Personen, die mir freundschaftlich zugethan waren, als einen Schatz verwahre, einen Schatz, der um so werthvoller für mich bleibt, weil die darin ausgesprochene Gesinnung nicht meinem literarischen Wirken allein gilt, (sondern auch meinem persönlichen Werthe). Mag dies auszusprechen als Eitelkeit erscheinen, so glaube ich, daß diese Eitelkeit berechtigt ist, begründet durch die von mir gesammelten Briefe. Bevor ich nun auf die Briefe von Grillparzer zu sprechen komme, muß ich den Brief von Erzherzog Maximilian erläutern.

Als im Jahre 1863 meine Gedichte erschienen, sandte ich ein Exemplar auch an Erzherzog Max nach Miramar. Am fünften Tage erhielt ich den Brief von ihm eigenhändig geschrieben. (Als er später nach Wien kam, ersuchte ich um eine Audienz. Sein Sekretär Herr Eujačević hieß er wie ich glaube, merkte mich vor. Es vergingen Wochen, ich dachte schon nicht mehr daran, da der Erzherzog unterdessen die mexikanische Kaiserkrone angenommen hatte, hielt ich dafür, daß er solche Audienzen nicht mehr ertheilen könne der Kürze der Zeit wegen, und im Hinblick auf die vielen Gerüchte, die von ernsten Zerwürfnissen mit dem Kaiser, seinem Bruder, in Umlauf waren. Nun mußte ich plötzlich nach Untersteiermark in Geschäften für einige Tage verreisen. Als ich zurückkam fand ich die Einladung zur Audienz auf meinem Kanzleitische. Ich begab mich — es war Einen Tag später, als die Audienz bestimmt war, in die Hofburg, erhielt aber zu meinem großen Leidwesen die Auskunft, Sr. kaiserliche Hoheit habe gestern eine halbe Stunde auf mich gewartet, sei aber heute morgens bereits nach Triest abgereist. — Einige Tage später fuhr er von Triest ab als Kaiser von Mexiko, seinem tragischen Schicksale entgegen. Ich aber bedaure heute noch den unseligen Zwischenfall, der mich verhinderte, den hochsinnigen Prinzen persönlich kennen zu lernen. Gesehen hatte ich ihn öfters als Knaben und Jüngling in meines Vaters Hause, dem Hotel zur Post

(oder zum Erzherzog Franz Karl) in Aussee in Gesellschaft seiner Brüder, da sie von Zeit zu Zeit diese Gegend besuchten.

Friede seiner Asche! Sein Tod war ein Unglück für Österreich, und auch für das Herrscherhaus Habsburg. Seine Mutter trug einen Theil der Schuld an dem Ende ihres geistbegabten Sohnes. —

Und nun fällt mir noch meine Beziehung zu Adalbert Stifter ein.

Als mein Buch erschien, sagte mir Carl von Binzer, der Sohn der oben schon genannten Ehegatten Binzer, daß er mit Stifter über mich gesprochen habe, und er mich ersuchen lasse, ich möchte ihn kommenden Tages in seiner Hotelwohnung „auf Brandstatt beim Stern" besuchen. Ich kam dahin, Stifter empfing mich sehr freundlich, las ein Gedicht aus dem Buche, welches ich ihm überreicht, sprach sich sehr lobend darüber aus, und lud mich ein, ihn in seinem Aufenthaltsorte Linz, wenn es mir möglich sei, zu besuchen. Dies that ich denn auch regelmäßig, so oft ich nach Linz kam, verlebte in seiner Gesellschaft sehr angenehme Stunden, und wenn ich heute noch an den behäbigen Herrn denke, der durchaus keinen Dichter in seiner Erscheinung verrieth, erfaßte mich die Erinnerung an sein wohlwollendes Wesen, an seine geistige Begabung mit tiefer Wemuth. Er war ein deutscher Österreicher im vollsten Sinne des Wortes. Hätte er nach seinen ersten großen Erfolgen sich am Rhein niedergelassen, er hätte noch Großes geleistet. — Was wäre Grillparzer geworden, wenn er den Ruf als Theaterintendant von Weimar angenommen hätte! Es spielt in unserm Denken und Sinnen die Liebe zur Heimat immer die erste Rolle! Wir lassen Alles über uns ergehen, wir sinken nach der kleinsten Errungenschaft auf geistigem Gebiethe in unser angewohntes Daheimleben zurück, und ohne daß wir es gewahr werden, sind wir plötzlich alt und ist die Leistungsfähigkeit herabgesunken. Ebenso ging es Otto Prechtler und vielen Andern. Ich möchte selbst aus der neuesten Zeit Namen nennen die unter dem Drucke unserer Verhältnisse verkommen, doch exempla sunt odiosa! Mögen die kommenden Generationen sehen, wie sie besser aus diesem Sumpfe sich herauswinden; ganz wird es ihnen auch nicht gelingen, aber doch wird ein höherer Standpunkt sich nach und nach geltend machen. Wir leben auf dem Erdflecke,

der zwischen Deutschland und Italien liegt. Wir haben noch deutsche Kultur, und müssen sie haben. Aber die Literatur — abgesehen vom Nationalitätsstandpunkte — gedeiht immer am Besten im Brennpunkte des Lebens einer Nation, oder im Exyl! —

Bei meiner wiederholten Anwesenheit in Wien war es stets mein Erstes und für mich auch mein Höchstes, Grillparzer zu besuchen. Habe ich in den früheren Blättern schon Manches eingeflochten, das für mich von größtem Interesse war, so erübrigt mir doch Manches noch beizufügen, das in meinem Gedächtnisse sich erhalten. Ich gebe es, wie es mir in den Sinn kommt wieder.

Zedlitz und die Baronin Binzer hielt er hoch in Ehren, desgleichen Adalbert Stifter; bezüglich des Letzteren bedauerte er nur, daß er sich auf das Feld des Romans begeben, und äußerte sich zu wiederholten Malen sehr abfällig über dessen Werk „Nachsommer". Er bedauerte, daß sich Stifter so viele Plage auferlegt, die ihm so wenig Ruhm gebracht. „Hätte er manche schöne Schilderung einzeln verwerthet würde er besser gethan haben."

Paul Heyse flößte ihm sehr viel Sympathie ein, er nannte ihn einen sehr tüchtigen Literator. Von Hermann Lingg sprach er mit großer Achtung, nur das Gedicht: Die Völkerwanderung schien ihm zu eintönig. „Nächstens wird ein Dichter ein Epos: „Die Weltgeschichte" verfassen. Der Stoff der Poesie darf sich nicht zu sehr ausbreiten." — Ich hatte ihm den Ahasverus von Hamerling gebracht und ihn gebeten ihn zu lesen. Es verging mehr als ein Jahr, bis er endlich dazu sich entschloß. Als ich einmahl wieder zu ihm kam, gab er mir das Buch zurück mit den Worten: „Wenn Sie Hamerling einmahl sprechen sollten, sagen Sie ihm, daß ich erkenne er habe das Zeug zu einem wahren Dichter. Er möge sich nur vor Abwegen hüthen. Warum hat er das Buch nicht Nero benannt?" —

Eines Tages war er sehr heiter gestimmt, und da sprach er mir gegenüber sich über die vielen Zudringlichkeiten von jungen Talenten aus, die sich Woche für Woche an ihn herandrängten. „Da pflege ich gewöhnlich zu sagen, um die Leute nicht abzuschrecken, ihre Arbeit gefalle mir recht gut, was das Publikum dazu sagen werde, weiß ich nicht. Leben

Sie wohl, und ich wünsche Ihnen viel Glück! — Wenigstens kommen diese Leute nicht wieder!“ —

Als zu seinem 80. Geburtstage sich die ganze offizielle und literarische Welt drängte um ihm Glückwünsche darzubringen, hatte ihm auch die Kaiserin Augusta von Deutschland ein Glückwunschschreiben gesendet, und er hatte es kurz darauf in der bekannten Weise beantwortet. Er nannte sich in seinem Dankesbriefe „gewißermaßen auch Ihr Unterthan.“ Als ich ihn später besuchte, erzählte er mir, daß ihn der Kaiser bei Gelegenheit seiner Dankesaudienz für die ihm gewordene Pension von 6000 fl jährlich ziemlich ungnädig empfing und nach ein paar kurzen Worten ihn entließ. Er meinte seine Antwort an die Kaiserin Augusta sei daran Schuld. Nun sagte er: Meinetwegen wenn es dem Kaiser nicht behagt, daß ich so geschrieben, ich kann es nicht ändern. Sollte ich heute den Brief nochmals schreiben, ich würde nicht Ein Wort daran ändern. Ist es denen in unserer Hofburg nicht angenehm, mir gilt es gleich. Die Pension hätte mich vor 10 Jahren erfreut; jetzt bin ich 80 Jahre; ich brauche sie nicht. Wie lange kann ich sie noch genießen und zu welchem Zwecke? Wenn sie mich mißverstehen, und in meinen Worten Hochverrath wittern, nun so sei's — Ich kann die Sache nicht ändern, lasse sie mir aber auch nicht zu Herzen gehen! Sonst war der Kaiser immer sehr freundlich und zuvorkommend mir gegenüber, diesmahl n i c h t, es kann nur dieser Brief Ursache davon sein! Wer weiß was sie ihm Alles eingeflüstert haben. Reden wir von etwas Anderm!“

Oft hat mir Grillparzer Epigramme zitirt, die er gemacht. Sie sind seither in seiner Gesamtausgabe erschienen. Auf Eins erinnere ich mich, das sich auf einen Kritiker bezog, den er mir nicht nannte:

„Schreibt wieder einen Aufsatz
Hat aber einen Aussatz,
Es jucken ihn die Tatzen,
Muß sich immer kratzen.“ —

Die anderen, die ich noch von ihm aufgeschrieben, und die er mir diktirte, habe ich seinerzeit Otto Prechtler gegeben, und sie sind bereits veröffentlicht. —

Und jetzt komme ich auf die Fräuleins Fröhlich zu sprechen.

Als ich das erste Mal Grillparzer besuchte, sagte er zu mir am Schluße unserer Unterredung: „Ich muß Sie jetzt auch mit meinen drei Frauenzimmern bekannt machen. Sie sind sehr gute Menschen und werden eine große Freude haben Sie kennen zu lernen.“ Er führte mich in ihre Wohnung, stellte mich ihnen vor und empfahl sich. — Da begann nun ein lebhaftes Gespräch, das über eine Stunde andauerte. Verschiedene Anknüpfungspunkte von Bekanntschaften ihrer- und meinerseits kamen zum Vorschein. Ich erfuhr Vieles über ihre frühere Lebensstellung, und war nach kurzem Gespräche schon ihr recht herzlich aufgenommener Freund. Hatte mich ja doch Grillparzer selbst ihnen angelegentlich empfohlen! Was bedurfte es mehr? — Und sie waren alle drei nicht nur gute Menschen, sondern auch gescheidte, wie Grillparzer sich selbst später mir gegenüber ausdrückte. Fräulein Anna war die älteste und wohl auch die gescheidteste von den Dreien. Sie hatte ein wunderbar gutes Gedächtniß, das sie bis zu ihrem Tode bewahrte. Menschen und Dinge, Thatsachen und die verschiedensten Beziehungen bewahrte sie in ihrem Geiste fest. Sie sprach von den Zeiten Beethovens und Mozarts, von Schubert und anderen, welche seinerzeit die Wienerwelt in Athem hielten, wie von der Gegenwart. Jedes Datum war ihr geläufig, und man mußte staunen, wie schlagfertig sie in ihren Urtheilen stets das Richtige traf. —

Fräulein Josefine, genannt die Peppi — war eine mehr passive Natur, vielleicht wohl erst in späteren Jahren dazu geworden, da sie ihre Jugend doch als Virtuosin auf dem Clavier verbrachte und viele schöne Erinnerungen daran — vielleicht aber auch manche Enttäuschung mit sich ins Alter hinübernahm. Fräulein Katharina, die jüngste der Schwestern und Grillparzers Braut, war eine sehr einnehmende Person, mir gegenüber stets sehr aufrichtig, und sie sprach sich auch über ihr Verhältniß zu Grillparzer ganz offen aus. Ich brauche darüber wohl nichts zu erzählen, da es ja schon durch verschiedene Publikationen bekannt genug ist. Ich fand, so oft ich kam, von allen drei Fräuleins die herzlichste Aufnahme, und könnte nicht aussprechen, welche von ihnen mir mehr oder weniger freundschaftlich zugethan gewesen wäre. Sie waren in ihrer Verehrung Grillparzers und in ihrem Verkehre mit mir alle drei gleich. Am meisten sprach Fräulein Anna, und sie war

auch die gewandteste im Sprechen; ihre reiche Erfahrung gab ihr so viele Anknüpfungspunkte der Unterhaltung in einem Gespräche, daß ich selbst immer abbrechen mußte, um nicht unbescheiden zu erscheinen, und sie länger als nöthig von ihren häuslichen Beschäftigungen abzuhalten. Öfter erzählten mir die Fräulein, daß sie ganz erstaunt waren, wenn Grillparzer einen Brief geschrieben, was er doch so selten that, und ihn selbst mitnahm, wenn er zum Mittagessen ging. Da fragten sie ihn, wem er denn geschrieben habe. „Nun ja sagte er, wenn Ihr es schon wissen müßt, dem Pollhammer.“ Nun verwunderten sie sich, daß er mir geschrieben, da er doch sonst schon gar Niemanden mehr einen Brief schrieb. Sie wollten den Brief selbst besorgen, aber er ließ es nicht zu, und trug ihn selbst zur Post.

Grillparzer starb am 21. Jänner 1872.

Am 24. Jänner 1872 kam ich zu seinem Leichenbegängniß. Vormittags um 10 Uhr drängte ich mich durch die Menschenmenge, welche das Haus belagerte, und gelangte endlich nach halbstündiger mühsamer Arbeit bis in das vierte Stockwerk. An der linken Seite der Treppe stiegen die Leute hinauf, welche den Todten noch aufgebahrt sehen wollten, an der rechten Seite diejenigen herab, die ihn gesehen hatten. Ich mußte mich der Anordnung fügen, und erst, als ich die Wohnungsthüre erreicht, führte mich die Magd Susanna in die Wohnung der Fräuleins Fröhlich. Von da geleitete mich der Neffe Grillparzer's Herr von Sonnleithner in das Sterbezimmer an das Paradebett des Verstorbenen. Ich konnte den Anblick des Entschlafenen nicht lange ertragen, Thränen entstürzten meinen Augen, und so drängten wir uns durch den noch immer fortwallenden Menschenschwarm wieder zur Wohnung der Fröhlichs zurück. Sein Gesicht erschien mir doch schon sehr verändert, die unbelebte Hülle des großen Mannes glich nicht mehr dem geistig durchwehten Antlitz des Lebenden, der freundliche, tiefdringende Blick der Augen leuchtete nicht mehr, und ich fürchtete den letzten Eindruck seines Gesichtes, den ich von dem Lebenden in mir trug, zu trüben. Ich habe mir auch seine Todtenmaske ganz aus dem Gedächtnis geschlagen, und bewahre mir nur das Bild des Lebenden. Nachmittags fand das Begängniß statt. Ich hatte mir mit Freund Weilen einen Wagen gemiethet, und wir fuhren zusammen direkt zum Friedhof in Währing. — Die Straßen, durch welche der

Zug seinen Weg nahm, waren mit Glasflammen beleuchtet. — Wir kamen am Friedhofe eine Stunde vor Ankunft des Leichenzuges an. Nach uns kamen Andere, und der Friedhof erfüllte sich mit Menschen, bevor noch der riesenhafte Leichenzug eintraf. Heinrich Laube ging still vor sich hinbrütend auf den wenigen Brettern hin und her, die auf dem Friedhofe gelegt waren. Er hatte die Grabrede zu halten, und wir wollten ihn nicht stören. Als endlich der Zug anlangte, ging die Sonne unter, und der Vollmond tauchte auf am östlichen Himmel. Ein Menschengewirre entstand, die Grabrede verhallte, nur den nächststehenden vernehmlich, und der Sarg mit Kränzen überdeckt bis zur Grabeshöhe versank in die Tiefe. — Grillparzer war beerdigt. — Nach zwei Jahren wurde sein Sarg aber wieder ausgehoben, und in den Friedhof nach Hietzing überführt, wo er nun für die Zukunft Ruhe haben dürfte. Die Fräulein Fröhlich wohnten der Überführung des Sarges bei. Die Ursache lag darin, daß der alte Friedhof in Währing aufgelassen wird. In der Zukunft kann es leicht geschehen, daß jemand darauf schwören wird, Grillparzer ruhe in Währing, weil die Veränderung der Ruhestätte des gefeierten Mannes so stille vor sich ging, und in den öffentlichen Blättern nur in kurzer Notizform zur Kenntniß des Publikums gebracht wurde. —

Nun hatte ich keinen Besuch bei Grillparzer mehr zu machen. Er ruhte in der kühlen Erde. Seine Freundinnen aber besuchte ich, so oft ich konnte. Es machte mir aber stets einen recht schweren Eindruck, wenn ich die vier Stockwerke des Hauses Nr. 21 in der Spiegelgasse emporstieg, und denken mußte, daß ich nicht mehr in altgewohnter Weise die Wohnung links vom Eingang zu betreten habe, weil der Bewohner in ein ganz kleines Haus unter der Erde sich zurückgezogen hatte, wo er nicht einmahl die Pension von jährlich 6000 fl mehr verzehren kann, und wo er sie auch nicht mehr braucht. — Die Gespräche mit den Fräuleins drehten sich jedesmal nur um die Person des Dahingegangenen, und ich war stets ergriffen von der liebevollen Pietät, die sich in Worten und Thränen kundgab für den Hofrath, wie sie ihn noch gerne nannten, oder auch für den alten Freund und großen Dichter, wie ihn Fräulein Anna bezeichnete. Von seinen letzten Lebensmomenten erzählten sie mir wie folgt:

Am 21. Jänner 1872 stand er noch vom Bette auf, nachdem er die Nacht hindurch schon durch seinen schweren Athem Alle sehr beängstigt hatte. Er setzte sich aufs Sofa, trank seinen Kaffe, aber nur die Hälfte der Schale, zündete sich die Zigare an, rauchte sie aber auch nur zur Hälfte. Da kamen die Ärzte und er meinte: „Sind meine Quälgeister auch schon wieder da!“ Sie geleiteten ihn dann zu seinem Lehnstuhl am Schreibtische, seinem liebsten Sitzplatze, wohin er verlangte, geführt zu werden. Er nahm noch ein Buch in die Hand um darin zu lesen, ließ es aber sinken und schlief ein. Langsam aber immer intensiver stellte sich das Todesröcheln ein bis es seinen Höhepunkt gegen 11 Uhr erreicht hatte, und allmählich schwächer und schwächer wurde; dann hörte das Athmen auf, und die Natur hatte ihr altes Recht geltend gemacht. In Seelenruhe und in Frieden ohne Todeskampf war er dahingegangen. Ein Jahr vorher hatte er Deputationen von allen Ständen, die Huldigungen von Monarchen, Ministern, Künstlern, Freunden in größtem Maße empfangen, so daß er sich äußerte: „Heute muß ich wohl einen Trunk aus dem Lethe geschlürft haben.“ — Die Fräulein Fröhlich ließen sogleich einen Priester holen; er kam wohl zu spät, um sein Amt an dem Lebenden zu vollziehen. Er nahm die letzte Öhlung nach katholischem Ritus vor. — Ein Wort Grillparzers hatte sich erfüllt, das er mehrmals zu seinen Hausgenossinnen äußerte: „Ich werde nicht in meinem Bette sterben.“

Ich besuchte so oft ich nach Wien kam die Fräuleins Fröhlich. — Nun wurde zuerst das Fräulein Josefine krank, und starb. Als ich wieder kam, und den beiden überlebenden Schwestern mein innigstes Beileid ausdrückte, meinte Fräulein Katharina: „Die Pepi werde ich nicht lange überleben. Sie war die Seele unseres Hauswesens. Ohne sie geht es nicht. Sie zieht mich zu sich ins Grab hinüber.“ Auf meine beschwichtigenden Worte entgegnete sie: „Lassen Sie das gut sein, ich fühle den Tod in mir, Grillparzer und die Pepi rufen mich zu sich ins Grab. Sie werden es in kurzer Zeit erfahren, daß ich wahr rede!“ Und leider war es so, wie sie gesagt. — Sie starb kurze Zeit darauf, nachdem ich dieses letzte Mal mit ihr gesprochen. Ich mußte mir es selbst gestehen, als ich die Wohnung damals verließ: Die Braut Grillparzers wird nicht mehr lange leben. Ihr

Auge hatte auf mich den Eindruck gemacht, daß sie dem Tode entgegeneile. —

Nun blieb die älteste der Schwestern, Fräulein Anna noch zurück. Sie hatte das ganze schwere Leid getragen, den Tod Grillparzers, den Tod ihrer beiden Schwestern, die sie innig geliebt, mit denen sie viele, viele Jahre in ungestörtem Frieden gelebt, und sie fand sich nun allein, so ganz allein in der für sie zu großen Wohnung, in der sie nichts ans Leben, alles nur an den Tod erinnerte. Kein Wunder ist es, daß auch ihre starke Seele endlich dem menschlichen Geschicke verfiel. Ich habe sie noch einmahl in dieser ihrer Einsamkeit gesprochen. Sie sprach nur mehr von Grillparzer und ihren Schwestern, empfahl mir einen Neffen den ich schon kannte, Albert Weltner mit Namen, in meine freundschaftliche Obhut zu nehmen, und bath mich, meiner Frau ihre herzlichsten Grüße zu überbringen. „Ich werde Sie wahrscheinlich nicht mehr sehen, seien Sie recht glücklich in Ihrem Leben." Ich versuchte sie von Todesgedanken zu befreien, da sie doch noch so frischen Geistes sei, und auch ihr Aussehen keine derartige Befürchtung zulasse; — sie blieb wie früher ihre Schwester Katharina dabei, daß sie bald sterben werde. — Sie hatte auch die Wahrheit geredet, und in kurzer Zeit darauf bekam ich die Meldung von ihrem Ableben. So endeten die drei Schwestern, welche Grillparzer durch zwanzig Jahre gepflegt und mit inniger Freundschaft betreut hatten, von denen die Eine Katharina seine Braut war, während Josefine die Seele der Haushaltung genannt werden konnte, und Anna die Seele des geistigen Verkehrs in ihrem Hause.

Nachträglich finde ich unter meinen Papieren folgende Aufzeichnungen:

Wien am 23. März 1863.

Ich fragte heute Grillparzer ob er Göthe persönlich kennen gelernt habe, und er erzählte mir mit jugendlicher Wärme Folgendes:

Es war im Juli 1828; meine Reise nach Weimar galt die persönliche Bekanntschaft Göthe's zu machen. Ich stieg in Weimar im „Elefanten" ab, welcher Gasthof gleichsam das Vorzimmer für alle Göthe-Reisenden war. Von da sandte ich sogleich eine Karte an Göthe mit der Anfrage, ob ich der Excellenz aufwarten dürfe. Nach Kurzem erhielt ich

die Antwort, daß die Excellenz sich sehr freuen werde, mich zu sehen, daß dies jedoch im Augenblicke nicht möglich sei, weil Gäste da wären. Ich möchte jedoch zum Thee kommen. Abends verfügte ich mich zu Göthe der Einladung gemäß, und fand dort eine große Gesellschaft. Unter den Anwesenden lernte ich einen Hofrath Jacobs kennen mit seiner Tochter, ich unterhielt mich mit ihnen lebhaft durch ungefähr eine Stunde. Das Mädchen machte auf mich einen tiefen Eindruck, und wären sie und ihr Vater längere Zeit in Weimar geblieben, so hätte ich mich wahrscheinlich in sie verliebt. Es war die künftige Schriftstellerin Taloj. — Auch sie schien an mir persönlich Gefallen zu finden. Nach der angenehmen Unterhaltung von einer Stunde trat plötzlich Göthe ein. Eine wirklich gewaltige Erscheinung. Er ging aufrecht, fast steif einher, mit einem Stern auf der Brust, unterhielt sich mit Jedermann aus der Gesellschaft, begrüßte mich sehr freundlich, und sprach dann noch ein Paar mal mit mir. — Der Eindruck war für mich das erste Mal kein ganz günstiger, etwas zu höflich, steif, und er schien in seiner Rede stets zurückhaltend. — Freunde erklärten mir dies später, indem sie sagten, dies sei nicht sein gewöhnliches Auftreten. Unter Freunden und wenn er nicht durch fremde Leute, die nur um ihn zu sehen und zu sprechen kommen, beirrt werde, sei er sehr herzlich und zuvorkommend. — Er werde mehr von den Menschen befangen, als sie von ihm. Es mag wohl die Furcht dabei im Spiele sein, daß oft Literatoren und Skribenten zu ihm kommen, welche jedes Wort, das unbefangen gesprochen keinen weiteren Anspruch auf Bedeutung hatte, als Göthe's Ausspruch dann in den Zeitungen ausposaunten. — Der Eindruck dieser ersten Begegnung war wie gesagt, kein günstiger, und so entschloß ich mich, nächsten Tags Weimar zu verlassen. Ich hatte schon die Pferde bestellt, als ich in den „Elefanten“ ein Billet Göthe's bekam, worin er mich bath, nächsten Tag zu Mittag sein Gast sein zu wollen. Die Pferde wurden abbestellt, und ich kam am nächsten Tage zu Göthe. Da war er nun so überaus liebenswürdig und sein ganzes Wesen machte mir den Eindruck eines K ö n i g s und V a t e r s zugleich. — Er nahm mich bei der Hand und führte mich ins Speisezimmer. Wie ich mich in meinem Leben oft sehr dumm und ungeschickt benommen habe, so geschah es mir auch hier, daß ich von der Bedeutung des Augenblicks überwältigt zu

weinen anfing, und mir die hellen Thränen aus den Augen strömten. Ich saß neben ihm und er unterhielt sich mit mir auf die herzlichste Weise. — Während des Males drehte ich Brodkügelchen, welche er immer zusammen auf ein Häufchen legte, so daß ich merkte, es sei ihm dies nicht angenehm. — Nach Tische gingen wir im Garten spazieren. Von seinen Gesprächen bezog sich wenig auf Literatur, er fragte mich über Wien und die Zustände daselbst aus. Er selbst war nie in Wien gewesen, obwohl er Österreich wegen des konservativen Elementes, das in diesem Staate seinen Ausdruck fand, achtete. Vielleicht fürchtete er die literarischen Zustände in unserer Stadt. — Beim ersten Zusammentreffen fragte er mich, ob man in Österreich sich viel mit italienischer Literatur beschäftige, worauf ich ihm erwiederte, daß von den Beamten die italienische Sprache sehr fleißig gelernt werde, daß es Staatserforderniß sei, daß jedoch die Literatur wenig oder gar nicht betrieben werde. —

Unter Anderm meinte er, daß ein Zusammenwirken von besseren Kräften sehr wünschenswerth sei, um Größeres zu fördern, und führte als Beweis an, daß Schiller und e r, was sie sind, erst geworden wären durch ihr Zusammen-Leben und -Arbeiten. — Ich konnte seine Meinung nicht theilen, — schwieg aber. Denn ich glaubte zwar, daß Göthe durch Schiller der Poesie bis zu dem Tode des Letzteren erhalten wurde, daß aber Schiller o h n e Göthe jedenfalls eben so viel oder noch m e h r geleistet haben würde. Zu der Zeit, da ich Göthe sprach, war er eben kein D i c h t e r mehr; er wollte daher auch die Poesie nur als Erheiterung fürs Leben gelten lassen, nicht als aufregendes Agens für die Leidenschaften. I c h glaube, sie hat in b e i d e n Richtungen Berechtigung, wenn sie Großes leistet. — Mir schien es, als erwartete Göthe von mir, daß ich ihn bezüglich meines weiteren Strebens um Rath frage, und mich seinem Rathe unterwerfen solle. Das wollte ich nun als junger Mann in den kräftigsten Jahren nicht thun, da ich nicht erwarten konnte, daß mir des 80jährigen Greises Rath — der wie gesagt kein Dichter mehr war — bestimmend sein könnte; — und da ich ihm in diesem Falle hätte widersprechen müssen, so — schwieg ich lieber. — Und dies scheint ihn verletzt zu haben. — Denn als mir mehrere Literatoren ein Abschiedsfest im Schießhause gaben, sandte er seinen Sohn hiezu. Und beim Abschiede selbst sprach er, wiewohl sehr

freundlich: „Wir hoffen daß Sie uns schreiben werden." — Letzteres habe ich denn nicht gethan, weil ich ihm mein nächst erscheinendes Werk dediziren wollte. Es war dies: „Ein treuer Diener seines Herrn." Davon kam ich wieder ab, da es viel Unpassendes für diesen Zweck enthielt. — Ein Jahr war darüber vergangen, und es schien mir dann zu spät, nach dem Verlaufe einer so langen Zeit erst zu schreiben.

Während meiner Anwesenheit in Weimar ließ er mich durch seinen Zeichner, den er eigens hielt, zeichnen. Im Vorzimmer war ein Rahmen, in welchem die berühmteren von den Besuchen, die er empfing, in solcher Zeichnung angebracht wurden, und so lange blieben bis sie einem Neuen Platz machten. Während der Zeichner sich mit mir beschäftigte, kam Göthe oft um nachzusehen. Er ließ mir bei dieser Gelegenheit durch seinen Sohn einige von seinen Kostbarkeiten zeigen, unter Andern in Seide eingehüllt die Correspondenz mit Lord Byron, den er sehr verehrte, wie er überhaupt in fremden Sprachen gerne auch die Extravagantesten gelten ließ, und die Leidenschaft in der Poesie anerkannte, der er in der eigenen Sprache entgegentrat; — ferner das Privilegium des österreichischen Kaisers für seine Werke gegen den Nachdruck, von dem er glaubte, daß es für mich als von meinem Kaiser ausgehend interessant sein dürfte." —

Wenn man dies liest, findet man, daß Grillparzer sich manchmal an die Worte und Sätze klammert, die in seiner Selbstbiografie enthalten sind. Nur hie und da leuchtet ein Funke abweichender Bemerkungen dazwischen, und deßhalb habe ich diese Unterredung niedergeschrieben. Anfangs als ich zum ersten Male seine Selbstbiografie las hat mich dieser Umstand befremdet, später erklärte ich mir die Wiederholung aus natürlichen Ursachen.

Im Laufe des Gespräches kam Grillparzer auch auf seinen Aufenthalt in Berlin zu sprechen, wo er Chamisso, dann die Rahel kennen lernte, die er ungemein gescheidt und anziehend fand, obwohl ihm sonst der Aufenthalt in Berlin nicht zusagte: „Es ist demnach, sagte er zu mir, unwahr was in Varnhagens Tagebüchern steht, daß ich Berlin für sehr angenehm erklärte. Varnhagen ist ein sehr gebildeter Ver-

stand gewesen, jedoch hat es ihm in sinistra porte mamillae gefehlt. Er hat kein Herz gehabt, und aus all seinen Schriften leuchtet die verletzte Eitelkeit hervor. Er wollte durchaus eine Rolle spielen."

Tiek in Dresden, sprach er weiter, sei kein bedeutendes Talent gewesen; er habe einer Shakespeare Vorlesung beigewohnt, in welcher Tiek mit gleicher monotoner Stimme, sonst aber gut und ohne Bezeichnung der Personen las, so daß man, wenn man das Stück nicht auswendig wußte, es auch nicht verstehen konnte.

Wien am 26. März 1863.

Ich habe heute mit Grillparzer über den Zweifel gesprochen, der vor einiger Zeit angeregt wurde, ob Ophelia in Hamlet gefallen sei oder nicht. Grillparzer ist der Ansicht, daß dies n i c h t der Fall gewesen sei. Hamlet würde in der Szene beim Schauspiel nicht so unanständig sprechen, wenn er voraussetzen könnte, daß das was er gesprochen, verstanden würde. Eben nur deßhalb, weil ein reines Mädchen diese Äußerungen nicht verstehen kann, wagt er es, so zu sprechen. — Wäre es zwischen dem dritten und vierten Akte auch der Fall gewesen, daß sie gefallen wäre, so würde es Hamlet wohlweislich verschweigen. Die Erklärung ihres Wahnsinns ist hinlänglich begründet durch ihre grenzenlose Liebe zu Hamlet, der ihren Vater ermordet, und den sie selbst für wahnsinnig halten muß.

Nun sprach er weiter:

„Bei der unbegrenzten Verehrung für Göthe bleibt doch dasjenige was mir an ihm mißfällt, daß er in seinen Stücken und größeren Werken gefallene Mädchen mit Vorliebe behandelt. Und dies ist eine Folge des Zuvielstudirens in Naturwissenschaften, wodurch er gegen die feinere Empfindung abgestumpft wurde. — Singt ein Dichter über den Wein, so muß es derart geschehen, daß wenn er auch kein Weintrinker ist, es den Anschein hat, als wäre ihm der Wein das Höchste auf der Erde. — Führt ein Dichter ein Mädchen ein, so muß, wenn er ihre Liebe besingt, es so geschehen, daß eben dieses Mädchen als Ideal erscheine. Deßhalb ist geradezu unschön Hebbels Maria Magdalena, darin ein Mädchen sich einem Andern aus Verdruß über das Schweigen ihres Geliebten hingiebt, und zwar einem Manne, den sie nicht einmal liebt."

Über seine Tätigkeit als Mitglied des Herrenhauses erklärte er mir folgendes: Ich gehe nicht gerne hin, denn vor mir sitzt Palatzki, und wenn ich seinen Kopf vor mir sehe, so ... (den Ausdruck kann ich nicht wiedergeben). Zur Abstimmung bezüglich des Konkordates ging ich mit Auersperg (Anastasius Grün) der mich abholte. Ich ersuchte ihn, da ich schwer höre, mir immer einen Wink zu geben, wenn ich aufstehen soll. —

Spät Abends hörten wir unter meiner Wohnung einen Lärm; es war eine Ovation die mir gebracht wurde wegen meiner Abstimmung. Ich wußte es aber nicht.

Bezüglich seiner Beamtenlaufbahn erzählte er mir:

Ich war immer als ein fleißiger Beamter bekannt, weil, wenn ich einen Stoß Akten vor mir liegen sah, ich ihn sogleich aufarbeitete, um wieder als Beamter recht faul sein zu können. Das echte Prototyp eines Österreichers! War ich mit der Arbeit fertig, dann hing ich wieder meiner Lieblingsbeschäftigung nach. —"

Einmahl traf ich den berühmten Musikgelehrten Sechter bei ihm, einen sehr alten freundlichen Herrn; er wollte sich entfernen als ich kam. Grillparzer stellte uns vor, und bath ihn, etwas über Mozart zu erzählen. Da erzählte Sechter, was ein Freund von ihm, der viel älter als er — mit Mozart befreundet — ihm erzählt hatte. Ich glaube es war Zelter.

Mozart lud ihn nach seiner Hochzeit mit Constanze zum Frühstück für den nächsten Morgen ein. Der Freund kam, wurde in das Schlafzimmer hineingelassen. Beide lagen noch im Bette. Unordnung ohne Gleichen. Mozart sagte: Geh Stanzi mach Kaffee. Sie stand auf, legte ihr am Boden liegendes Brautkleid an und ging in die Küche um das Frühstück zu bereiten. — Dabei lagen Kleider, Noten im ganzen Zimmer herum. — Und so frühstückten wir, Mozart blieb im Bette liegen.

Grillparzer erzählte mir:

Einmal besuchte mich Uhland. Er saß auf dem Stuhle auf dem Sie jetzt sitzen. Er war bei mir über eine Stunde, und sprach fast gar nichts. Ich wußte schon nicht mehr, was ich mit ihm sprechen sollte, und war zu Tod ermüdet, als er endlich sich empfohlen. —

Über Friedrich Halm (Baron Münch) äußerte er: Ich habe den Dichter Halm sehr gern, er hat Vortreffliches geleistet; — aber der Baron Münch ist mir in die Seele zuwider, er ist falsch — ein Intrigant, den ich hasse.

Bauernfeld war mir stets ein lieber Freund, und wir verbrachten schöne Tage zusammen. — Aber seit er sich der Politik gewidmet hat, kommt er selten zu mir und wir stehen uns ferner. Er verkehrt nur in Kreisen der hohen Finanzwelt. Von diesen habe ich mich schon lange zurückgezogen, und denke nur mit Verehrung an Frau Josefine v. Wertheimstein, welche ich als eine edle geistreiche Frau voll Herzensgüte kennen lernte.

Joh. Nep. Bachmayrs Briefe an Herm. Hettner

Aus dem Nachlaß herausgegeben von Ernst Glaser-Gerhard.

Einleitung.

„Die österreichischen Schriftsteller pflegen darüber zu klagen, wie schwer es ihnen sei, draußen im Reich zur Geltung zu gelangen. Der umgekehrte Fall, daß ein österreichischer Dichter bei den Besten im Reich Beifall findet und sich doch in der Heimat nicht durchsetzen kann, ist so vereinzelt, daß er schon als Ausnahme Beachtung verdient."

Mit dieser Antithese leitete J. Minor 1900 seine ausgezeichnete Arbeit (Grillparzer-Jahrbuch X, 129 ff.) über jenen unglückseligen österreichischen Dramatiker ein, dem die Freundschaft mit G. Keller und H. Hettner kurze Lichtblicke in ein äußerlich und innerlich umdüstertes Leben getragen, den ihre Namen der selbstersehnten Vergessenheit entrissen haben. Noch heute bildet der Aufsatz Minors, den erst J. Baechtold während der Arbeit an seiner Keller-Biographie auf diesen Landsmann hinwies, die Grundlage unseres Wissens um den Dichter, — und doch können wir obige Zeilen nicht mehr voll unterschreiben: Bachmayr hat sich auch seiner deutschen Freunde Anerkennung und Hilfe, wie wir durch den neuen Brieffund erkennen, selbst zu verscherzen gewußt; auch Keller und Hettner mußten ihn schließlich fallen lassen.

Seine Briefe an G. Keller hat uns A. Schaer aus den Schätzen des Keller-Nachlasses wiedergeschenkt (Grillparzer-Jahrbuch XVIII, 1908) und eine dankenswerte, das Wesentliche umfassende Bibliographie vorangeschickt. Die Briefe der beiden Freunde an den Unglücklichen, wie die Mehrzahl seiner Dramen, scheinen mit dem handschriftlichen Nachlaß endgültig verloren; vor seinem rätselhaften Verschwin-

den am 23. August 1864, wo der Verzweifelte den ersehnten Tod in der Donau gefunden zu haben scheint, wird alles das seiner zerstörenden Hand zum Opfer gefallen sein.

Verschont von der Vernichtung sind aber seine 14 Briefe an H. Hettner geblieben, die ich in dessen Nachlaß wiederfand. Sie fesselten mich als Ausdruck einer hochbegabten, aber zerrissenen, widerspruchsvollen und unausgereiften Persönlichkeit, wie unsere deutsche Literatur sie seit Günther in so betrüblich reichem Maße aufzuweisen hat. Sie brachten aber auch bei genauerem Studium des Neuen und Interessanten genug zu dem von Minor entworfenen Bilde dieses Dichterlebens und -leidens hinzu, um ihre Mitteilung an die Freunde der deutsch-österreichischen Literaturgeschichte wünschenswert und berechtigt erscheinen zu lassen. Trotzdem kann es sich auch für mich bei dieser Veröffentlichung so wenig wie bei Minors Arbeit um die „Ausgrabung einer verschollenen Literaturgröße" handeln. Denn des Unglücklichen seelisches und dichterisches Fühlen und Wollen gewinnt durch diese Briefe zwar schärfere Umrisse, nicht aber erfreulichere Züge. Auf seinem Lebenswerk wie seinem Charakter bleibt der Vorwurf haften, die mangelnde „künstlerische Selbstzucht", die aus einer reichen poetischen Grundbegabung gewiß beachtenswerte Erfolge hätte zeitigen können, durch hartnäckige, zum Schluß kindische Verblendung über Wollen und Können, nicht minder aber durch überlaute Selbstüberhebung vom ersten Auftreten bis zum resignierenden Tode ersetzt zu haben. Wer mit dem Eigensinn eines störrischen Dickkopfes ein selbst nach wohlmeinendem Freundesurteil noch unausgereiftes Jugendwerk, das Bühne um Bühne immer wieder zurückweisen mußte, als höchste Offenbarung seines überragenden Genius, dazu fast unverändert, 18 Jahre nach der Entstehung erneut für den Schiller-Preis einzureichen wagt, statt reifere Werke zu schaffen, der ist, wie Minor mit Recht sagt, „in den poetischen Kinderschuhen stecken geblieben".

So kann es sich für uns nicht um ein sentimentales Galvanisieren dieser „Kinderschuhe" handeln, sondern nur um den mitfühlenden Blick in die Seele eines Mannes, der leidenschaftlich und verzweifelnd wie Größere seines Jahrhunderts (vgl. Keller, O. Ludwig, C. F. Meyer) das „Ringen ums Drama" zu seinem Teile mit durchlitt. Daß diese Briefe außerdem einen nicht uninteressanten Beitrag bieten

zum nachmärzlichen Literaturleben Österreichs und Einblick gewähren hinter manche Kulisse deutschen Theaterlebens der Fünfzigerjahre, wird auch dem genauen Kenner jener Zeiten nicht unwillkommen sein. Bleibt noch der eigene Reiz, der den Historiker oder Ästheten immer wieder gerade den unvollendeten, geplanten oder gescheiterten dichterischen Äußerungen gegenüber packt, die ihm ein Nachwandern und — Weiterschaffen eher verstatten als das geniale Meisterwerk, dessen Innerstes und Tiefstes der einfühlenden Liebe wohl als Ahnung aufdämmern mag, selten aber dem Forscherauge sich voll entschleiern will.

Leben und Schaffen Bachmayrs werden noch heute (auch nach W. Kosch's Aufsatz: Die Tragödie eines Tragikers, Bühne und Welt, 1914, Nr. 21 f.) manchem Kenner der österreichischen Literaturgeschichte so gut wie unbekannt sein; doch es fehlt mir an Raum, mehr als ein paar einführende Daten zu geben. Ich habe aber das Glück und die Freude, zum Ersatz auf die abschließende Biographie und Würdigung des Dichters verweisen zu dürfen, die Frau Loli Müller-Koblitz demnächst in des Dichters Heimatstadt Wien unter Benutzung aller erreichbaren Quellen veröffentlichen wird.

Geboren als Bauernsohn 1819 in Niederösterreich, wählte J. N. Bachmayr nach Absolvierung seiner juristischen Studien die amtliche Magistratslaufbahn in Wien, widmete sich aber nach zweijähriger Tätigkeit von 1844 ab seinen dichterischen, speziell dramatischen Neigungen. Der Erfolg aber wollte nicht kommen. In Almanachen und Zeitschriften wurden zunächst heinesierende lyrische Gedichte veröffentlicht, die G. Keller Anerkennung abgenötigt haben und nach den von Minor (S. 133 ff.) mitgeteilten wenigen Proben durch Schlichtheit und Weichheit der Empfindung, trotz ungeschickter Diktion und oft holpriger Form ein nicht alltägliches Talent verraten, zuweilen sogar (z. B. „Eine Wolke", „Inneres Leben", Nr. 2 und 4) eigene Töne erklingen lassen.

Gleichzeitig entstanden die d r a m a t i s c h e n Werke, uns zum Teil nur noch durch Zeugnisse bekannt: ein Trauerspiel „Walhilde", dann 1842 im Blankvers „König Alfonso" (gedruckt 1849 als Manuskript, mit unwesentlichen Änderungen 1860 als Buch), 1844/45 der ungedruckte „König O'Connor", 1845/46 das Lustspiel „Liebe zwingt zur Liebe", endlich April—Mai 1850 der „Trank der Ver-

gessenheit", ein Volksstück, das 1851 bei Brockhaus in Leipzig gedruckt wurde und unter Nr. 172 auch in Daberkows Wiener „Allgemeine National-Bibliothek" aufgenommen worden ist.

An den „König O'Connor", den Bachmayr von 1845 bis 1850 immer wieder in ergebnislosem Ehrgeiz der jeweiligen artistischen Direktion des Burgtheaters zur Aufführung einreichte, schloß sich die in der Literaturgeschichte einzig dastehende Preßfehde des Verfassers gegen Laube an, die uns Minor durch Abdruck aller Zeugnisse zugänglich gemacht hat (Seite 137—149). Der jugendliche Autor verlangte (unter Berufung auf ein von Grillparzer, Halm, Bauernfeld, Saphir und anderen ausgesprochenes Urteil) am 24. März und 2. April 1850 im Eingesandt des „Wanderer" die Aufführung des selbst von Laube genial genannten, aber trotzdem zurückgewiesenen Stückes, damit das Volk oder — und das war so unerhört, daß man in Entgegnungen seinen „gesunden Menschenverstand" in Frage stellte — gar der jugendliche Kaiser Franz Josef selbst in letzter Instanz die ästhetische Entscheidung über Wert und Aufführbarkeit des Werkes treffen sollte. Laube antwortete nur mit der Tat durch ein Preisausschreiben für Lustspiele vom 6. April 1850.

Der unglückliche Dramatiker verließ, allseits angegriffen und verspottet, in Verzweiflung das undankbare Vaterland und ging nach Deutschland, um dort sein im Mai vollendetes neues Volksstück, „Der Trank der Vergessenheit", auf die Bretter zu bringen. Dieser ersten Deutschlandreise verdanken zwei Drittel der neu gefundenen 14 Briefe ihre Entstehung und geben uns natürlich ein weit genaueres Bild dieser rastlosen Hetzjagd von Theater zu Theater, von Kritiker zu Kritiker, als Minor es seinerzeit (Seite 149—157) zu entwerfen vermochte.

Bachmayr hat zuerst H. Hettner, damals Heidelberger Privatdozent, aufgesucht; im Sommer oder Spätsommer 1850 scheint er eingetroffen zu sein, jedenfalls war G. Keller bereits nach Berlin abgereist (6. April). Es ist, denke ich, heute kein unlösbares Problem mehr, den Gründen nachzuspüren, die einen aufstrebenden, zukunftsfrohen Österreicher des Nachmärzes gerade zu dem jungen Kunst- und Literaturkritiker zu führen vermochten, auch wenn „die Quellen schweigen".

Dramatisch die Kräfte zu packen, die die Gegenwart durch-

pulsten, die sozialen Probleme aufzurollen, die seiner Meinung nach im Bauernstande der Erweckung und Lösung entgegenreiften, das war Bachmayrs Ziel in seinem neuen Volksdrama. Daß dem seine österreichischen Landsleute, die zum Beispiel die von Laube aufgeführten „Räuber" noch als eine „Unmöglichkeit für die künstlerisch gebildete Welt" bezeichneten, verständnislos-feindselig gegenüberstanden, ist ebenso begreiflich wie seine energische Flucht zu den deutschen Männern, die Verständnis und liberale Förderung jeder neuzeitlichen literarischen Strömung entgegenzubringen gedachten und vermochten.

Vischer war bei aller Schärfe, mit der er Gegenwartspoesie forderte, trotz seiner enthusiastischen Prophezeiung (vgl. „Kritische Gänge" und „Ästhetik") einer neuen Literaturblüte, die aus der Verwirklichung aller politischen Einheits- und Freiheitsträume schöner als je aufsprossen sollte, doch immer der Mann der philosophisch-ästhetischen Betrachtung, der metaphysische, doktrinäre Kopf, der Wege wies, nicht bahnte. Und Ludwig Feuerbach, dem soeben zu den Heidelberger Rathaus-Vorlesungen allerlei Volk begeistert zugeströmt war, legte in seinen Reden und Schriften zwar die Axt an die Wurzel aller reaktionären Denkungsart, den religiösen Dogmatismus des Christentums, ahnte aber selbst nicht, daß Jünger ihm gerade auf den Gebieten erstehen würden, die er als abhängige Teilgebiete höchstens gestreift hatte. Er konnte eine Dramenaufführung nicht fördern, so wenig wie Ruge oder das im Sterben liegende Junge Deutschland; den späteren Gang zu Gutzkow hätte sich Bachmayr nach seinen Erfahrungen mit Laube füglich sparen können: die Geschichte dieser Richtung und des deutschen Dramas überhaupt bewies, daß nur dem wahren Dichter ein Tendenzstück verstattet ist und gelingen kann, daß alle gedichtete Theorie zu keiner Zeit Leben in das deutsche Theater gebracht hat.

Diesen uns heute unverständlichen Versuch der Jungdeutschen hat H. Hettner nie gemacht, sich damals und später weise darauf beschränkt, mit vorsichtig leitendem Rat und geschult an den Klassikern wilde Schößlinge bei seinen jungen dramatischen Freunden abzuschneiden und auf dramatische Musterwerke ihren Blick zu lenken, in der Überzeugung, daß literarische Bildung und ästhetische Theorie auch Genies wie Sophokles, Calderon und Shakespeare nur gefördert hatten.

Anfang 1850 war seine „Romantische Schule" erschienen, Bachmayr hatte sie mit Jubel und Begeisterung gelesen, besonders das Schlußkapitel. Wenn es dort heißt: „Was ist diese neueste deutsche Poesie, namentlich seit den Einwirkungen der französischen Juli-Revolution, wenn nicht dieses unablässige Streben nach Freiheit und schöner Menschlichkeit?" (Seite 202); und wenn dann (Seite 203) dem Jungen Deutschland das Urteil und Grablied gesungen wird: „Diese Richtung pflanzte von Haus aus das Panier des ‚Modernen' auf und brachte es als Parteinamen in Umlauf. Sie war ein durch und durch unreifer, und deshalb notwendig verunglückter Anfang. Aber das Wahre lag ihr zugrunde, daß sie ahnte, die Zeit der alten idealistischen Poesie sei jetzt ein für allemal vorüber, und daß sie versuchte, den großen Gehalt der Gegenwart künstlerisch zu gestalten", so hat Bachmayr bei diesen Worten in den „Siegesjubel" Hettners über die neuen Anfänge dramatischer Wirklichkeitskunst in überheblicher Begeisterung eingestimmt. Daß auch sein Werk „neu und wahrhaft aus dem tiefsten Selbst der eigenen Zeit herausgeboren" sei in der „sozialen und politischen Tendenz", war seine heilige Überzeugung, immer wieder verfochten; daß aber die „aus der Reflexion entsprungene Tendenz und blasierte Gemachtheit" nicht bloß der dramatischen Vergangenheit und aller Übergangszeiten Fluch sei, sondern daß dem Kritiker auch das Drama der Gegenwart vorläufig „erschreckend altklug und frühreif", „nicht gesund, sondern hektisch" erscheinen mußte, überhörte der schnell Begeisterte völlig. Denn er teilte Hettners aus Vischer genährten Glauben, nach Erringung politischer Größe und Freiheit werde in Deutschland „eine neue Glanzzeit unserer Kunst und Poesie nicht ausbleiben, die an Gehalt und Schönheit die Goethe-Schillersche Dichtung ebensosehr überstrahlt, wie diese politische Zukunft die schmerzvolle Vergangenheit" (Seite 207); die Poesie werde dann (Seite 206) „nicht wie die gegenwärtige aus dem Wunsche und Drange nach einer schönen Wirklichkeit, sondern aus deren tatsächlicher Existenz, aus der Fülle und Begeisterung derselben, herausgedichtet werden". Die geschichtliche Entwicklung hat den Theoremen beider Freunde nicht Recht gegeben, so fest beide Jahre hindurch (Bachmayr zeitlebens) an ihr Parallelitätsdogma geglaubt haben.

Hettners „Romantische Schule" wurde so in den Wochen

der Laube-Fehde Bachmayrs ästhetisches Evangelium; und ihr Verfasser hat seinem politischen und sozialen Wollen, hat besonders seinem dramatischen Streben auf Jahre hinaus dieselbe richtungweisende Klärung gegeben, wie sie gleichzeitig G. Keller empfing durch die diesseitige Weltanschauung L. Feuerbachs, C. F. Meyer durch Vischers „Kritische Gänge". So legte Bachmayr im Sommer 1850 seinem neuen Freunde den „Trank der Vergessenheit" vor und trat in den Kreis junger Dramatiker ein, die (wie eben auch G. Keller) in Heidelberg in Hettners Umgang theoretische Bildung und praktische Förderung ihrer Bestrebungen suchten und bereitwillig erhielten (vgl. Ermatinger, Kellers Leben, Band I, 192). Wie lange der Dichter weilte, entzieht sich unserer Kenntnis; jedenfalls lenkte er vor Mitte September, mit Hettners Rat und Empfehlungen wohl ausgerüstet, seine Schritte zu neuem Ringen um die Bühne nach Frankfurt. Lassen wir ihn nun selbst von seinen dortigen Erfahrungen berichten.

1. Frankfurt, 15/9. 50.

Hochverehrter, herzlieber Herr!

Erlauben Sie mir neben dem Ausdruck meiner Hochachtung diesen Ausdruck der Liebe. Nicht bald hab' ich mich so glücklich gefühlt, als nach Empfang Ihres Schreibens vom 13t d. Diese glückliche Stimmung ist nebst meinen zerstreuenden, energisch verfolgten Unternehmungen Hauptursache, daß ich bis zu dieser Stunde außer Stande war u bin, Ihre gegen mein Stück erhobenen Bedenken[1]) gründlich zu prüfen u zu irgend einem mir u Ihnen genügenden Resultat zu gelangen. Sobald ich das nöthige poetische Gewißen gefunden habe, soll es meine erste Sorge seyn, an die Beantwortung der mir gestellten Fragen zu gehen, u Sie sollen, wie ich hoffe, mit mir zufrieden seyn.

Ich überlaße es Ihnen, verehrter Herr! den Dank zu ermeßen, zu welchem Sie mich bereits schon jetzt verpflichtet haben. Sie machen mich wieder glauben an die Menschheit

[1]) Da Hettners Brief v. 13. Sept. verloren ist, lassen sich seine Bedenken gegen B.'s „Trank d. Verg." (vor allem gegen das Trankmotiv selbst und den Titel) nur aus seinen noch ungedruckten Briefen an Keller, dessen Antworten (bei Ermatinger, G. Keller, II) und den Rezensionen beider Freunde über das Werk rekonstruieren (vergl. Minor, S. 172 ff.).

und den erhabenen Beruf unseres Geschlechtes. Was sollt' ich ohne diesen Glauben zu leisten im Stande seyn? Er ist vielfach in mir erschüttert worden, u es war gut für mich; ich lernte die Wahrheit des Schillerschen Ausspruches an mir erkennen, man liebt, was man hat, man begehrt, was man nicht hat. Ich war ein Jüngling voll herrlicher Ideale; ich glühte, kämpfte, litt für sie; vergebens aber war bis jetzt mein Streben, ihnen allgemeinere Anerkennung zu erringen. Ich fühlte schon frühzeitig mein heiliges Recht, meine innere Welt geltend zu machen nach außen hin, ich ahnte frühzeitig, ja erkannte gar bald die Pflicht des Staates, auch den Dichter als organisches Glied seiner selbst zu erkennen, u den Beruf desselben zu sanktioniren[2]). Unser unglückliches Vaterland ließ Tausende seiner edelsten Söhne bis heute grausam verderben; der Polizeistaat sah in ihnen feindliche Gewalten, u der Rechtsstaat ward noch nicht zur Wahrheit. Allein kein öffentliches Unglück, das nicht das Moment der Fortentwicklung der Gesellschaft in sich enthielte. Der Dichter ward genöthigt, seine Ideale an der widerstrebenden rauhen Wirklichkeit zu messen; das nöthigte ihn zur Vergleichung, die Vergleichung führte zur Erkenntniß, u so lernt er den Werth der Wirklichkeit kennen wie die Bedeutung des Ideals. Das führte ihn mitten hindurch zwischen der Scylla des Materialism u der Charibdis des Idealism in die schöne offene See eines erfrischenden Realism, ans Herz der alliebenden Mutter Natur. Und das ist der einzig berechtigte Standpunkt des Dichters gegenüber der zwischen Idealism u Materialism schwankenden Gegenwart. Wie herrlich haben Sie, verehrter Herr!, das in Ihrem vortrefflichen Werke[3]) auf kritisch-historischem Wege dargelegt.

---

[2]) Ähnlich hatte B. schon in der „Offenen Erklärung" an Laube vom 24. März 1850 im „Wanderer" gefordert (Minor, 138 ff.): „Keine Regierung darf dem Volke seine Dichter entziehen, die es ehrlich mit dem Volke, die es wohl mit sich selber meint"; „... und die Regierung ... hat deshalb ... auch die heilige Pflicht, die dramatische Kunst tatkräftig zu fördern ..." Aus diesen Gedankengängen hatte er damals, unter Hinweis auf Josef II. u. andere fürstliche Mäcene, den taktlosen Appell an den jungen Kaiser abgeleitet.

[3]) Die „Romantische Schule", 1850, besonders Teil V. Aus ähnlicher Überzeugung entstand auch das „Moderne Drama", das H. eben damals unter der Feder hatte, wie seine ungedruckten Briefe an G. Keller u. das Vorwort v. 21. Aug. 1851 zeigen.

Wenn Niemand mich verstände, dacht' ich, so müßen Sie mich verstehen; Sie werden auch den Versuch zu schätzen wißen, u sieh da, Sie überraschen mich durch mehr als bloße Schätzung, Sie überraschen mich durch das Geständniß Ihrer Liebe. Was will ich mehr? Was kann ich mehr wünschen? Ich verlangte bloß nach Anerkennung meines dram. Talentes u finde um so vieles mehr; das macht trunken auf einige Zeit u unfähig zu tieferer Betrachtung. Ich bin von Haus aus eine tiefgläubige Natur; was Wunder, wenn ich schwerer zum Wißen komme? Einstweilen nochmals meinen herzlichsten Dank. Sattler[4]) sprach ich; er scheint eine sehr kühle Natur. Er meint, zur Vorlesung könnt' ichs bringen, zur Aufführung schwerlich; er wiße wohl einen Weg, aber diesen könne er mir noch nicht sagen; er sei mit H. Meck[5]) zwar sehr intim, aber nichts weniger als Dramaturg; das Frankfurter Theater sei ein bloßes speculatives, daher mache es selten, fast niemals mit einem Stücke den Anfang; Laube sei früher sein Freund gewesen, habe ihm aber seiner scharfen Beurtheilung des Prinzen Friedrich wegen die Freundschaft gekündigt; daran liege ihm nichts, allein anerkennen müße er, daß Laube das Wiener Hoftheater in einer Weise hebe, wie Niemand vor ihm. Sie wären Democrat, er sei constitutionell; er sei ein Feind aller Tendenzstücke, u wäre das meinige ein solches, so sei es schon im voraus von ihm verurtheilt. Das Urtheil eines Andern werde ihn niemals bestimmen, er schätze Ihre kritischen Fähigkeiten, aber er sei selbstständig in seinem Urtheile.

Ich that vielleicht Unrecht, daß ich ihm den Anfang Ihres Schreibens an mich mittheilte. Die Welt ist ungläubig, dacht' ich, H. Sattler sah' ich ditto, also wollt' ich ihn durch Ihre Ansicht, die vielleicht zu freundlich ist, zum glauben bewegen. Eines nur ist mir in seinen Äußerungen aufge-

---

[4]) Dr. Eduard Sattler, Redakteur des Frankfurter „Conversationsblattes"; den „Prinz Friedrich" v. Laube hatte er 1847 dort besprochen.

[5]) Der berühmte Frankf. Schauspieler u. Regisseur, der 1839 die Leitung des Nationaltheaters, später Stadttheaters d. Freien Stadt zusammen mit K. Malß (1792—1848) u. Kapellmeister K. Guhr (1787—1848) übernahm, diese 1848 nach beider Tod zunächst allein, dann seit 1. Nov. 1848—1852 zusammen mit Jul. Mühling führte, bis der neue Intendant Rod. Benedix beide zum Rücktritt nötigte.

fallen, das nämlich, daß er meinte, Laubes Arm wirke weithin, also, wie es schien, auch über das Frkf. Stadttheater. Soll das möglich seyn? Dann wäre Deutschland wahrlich noch jämmerlicher, als es so schon dasteht; aber ich halte es für unmöglich.

Ich theile Ihnen das mit, damit Sie sehen, daß ich noch manche Schwierigkeit haben dürfte, mein Stück auf die Bühne zu bringen. H. Sattler will übrigens so freundlich seyn, es morgen Montags mit mehren Andern anzuhören. Gebe Gott, daß er wie Sie fühle u denke!

Sie werden mir gewiß nicht Unrecht geben, wenn ich einstweilen alles Mögliche thue, was die Aufführung meines Stückes oder viel mehr die Annahme zur Aufführg zum Erfolge haben kann. Kommt Zeit, kommt Rath. Ihr Urtheil steht so hoch bei mir, daß ich es wie das keines andern Menschen gewißenhaft prüfen will. Sagen Sie das aber niemand, es würde mir gleich wieder Feinde machen. Laßen Sie bald etwas hören, was ich in meiner Sache noch nützen könnte. Wer weiß, welche Absicht die Vorsehung oder der Weltgeist mit uns Beiden hat, mir schwebt etwas davon im Geiste vor, möge ich mich an mir nicht täuschen[6])! —

Nochmals meinen herzlichsten Dank u Bitte, einstweilen mich entschuldigt zu halten. Mit aufrichtiger Hochachtung u Verehrung

Ihr

dankbarst ergebener

Bachmayr.

Soll ich vielleicht auch nach Mannheim? Meinte nicht Dr. Laun[7]), daß das dortige Comitee aus tüchtigen Männern bestehe? Ihm etc meine Empfehlung. — Ich protestire gegen die Frankirung der mir (in meinem Intereße) geschriebenen Briefe. —

---

[6]) Das kann nur auf die naiv-überhebliche Hoffnung B.'s gehen, er u. H. könnten gemeinsam den sozusagen in eine kritische u. eine dichterische Hälfte zerlegten Lessing des 19. Jahrh. abgeben (vergl. Brief Nr. 10, Prag, 11. Dez. 1850).

[7]) Adolf Laun, Literarhistoriker, vor allem Übersetzer Molières, gehörte im Sommer 1850 zum Heidelberger Kreise H.'s u. ging über Mannheim als Mitarbeiter der „Weser-Zeitung" nach Oldenburg (ein Brief von ihm im ungedr. Nachlaß H.'s).

2. Frankfurt a/M., 18/9. 50.

Verehrtester Freund!

Sie wißen zu trösten, zu ermuthigen. In der That, die Menschen sind überall gleich, nämlich eben keine Menschen. Wehe dem Dichter in solcher Zeit, der bloß eine schöne Natur ist, nicht zugleich eine starke. Ich bemühe mich nun seit Samstag v. Woche, hier eine Vorlesung meines Drama zu Stande zu bringen, u noch weiß ich nichts bestimmtes. Ich aber will ausharren in Demuth u Geduld. Ich will mich vergeßen mit meinen kleinlichen, eitlen Wünschen u. Empfindungen, die Sache will ich im Auge haben, die große, die heilige, die mich zum Kampfe ruft gegen eine starre, stumpfe, widerstrebende Welt. O, es ist schwer, in sich immer den klaren, seines Ziels sich bewußten Mann über den ungeduldigglühenden, vorwärtsstrebenden Poeten zum Meister zu machen — schwer, aber eben darum auch rühmlich.

Ich suche auch schon seit mehren Tagen einen Copisten[8]; endlich hab ich einstweilen einen — in mir selber gefunden. Was soll ich sonst einstweilen Erkleckliches vornehmen? Diese Stadt ist so geräuschvoll u aller Vertiefung in sich selbst entgegenarbeitend, daß ich durch eine buchstäbliche, mir selbst aufgenöthigte äußere Reproduction meines Werkes einzig u allein zu voller Klarheit über seine Mängel u Schwächen zu kommen hoffen kann. Ich will fleißig seyn; so Gott will, sollen Sie eine Abschrift in wenigen Tagen erhalten.

Ich suchte überdieß schon seit mehren Tagen eine Privatwohnung; endlich hab ich eine in einer Seitenstraße, Schippengasse No 18, 3. Stock gefunden. Hier sind Sie es, verehrter Freund!, der meine Seele vor allem beschäftigt. Verzweifeln Sie nicht an mir, wenn ich auch momentan verstimmt bin; eine elastische Natur wie die meinige springt im nächsten freien Momente wieder himmelhoch.

Vorgestern sah ich hier Bauernfelds Franz v. Sickingen; eine langweilige, durchaus mißlungene Comödie; aber die schauspielerischen Kräfte, Meck, Schneider, Breyer, Janauschek[9]) sind wahrlich beßerer Studien werth. Ich glühe für

[8]) Für den T. d. V. und die früheren dramatischen Werke, die H. zu eingehendem Studium erhalten sollte.

[9]) a) Heinr. Schneider, damals jugendlicher Liebhaber in Frankf.; b) Fanny Janauschek, 1847 in Köln durch R. Benedix

eine Reform der deutschen Bühne etc. Sie müßen Ihren Locher[10]) wachrufen. Es muß nach u nach eine tiefergreifende Verbindung unter uns zu Stande kommen, muß. Darüber nächstens mehr. Eine Copie, wie gesagt, sollen Sie bald haben; ob mehr als ad verbum, kann ich noch nicht versprechen. Die Welt fordert jetzt von mir bloß eine Kraft, den Verstand, u das nimmt mir einstweilen die zum Schaffen nöthige Harmonie. Laßen Sie bald was hören. Ihr aufrichtiger Freund

Bachmayr.

3. Frankfurt a/M, 25/9. 50.

Lieber, verehrter Freund!

Sie erwarten wohl schon seit einigen Tagen die Zusendung eines oder zweier Manuscripte, leider bin ich nicht im Stande, mit meiner Copie so weit zu Stande zu kommen, leider hat mein Copist nicht Wort gehalten. Indeßen einiges Erfreuliche. Die erste Vorlesung mit Sattler wurde durch ein Mißverständnis vereitelt; eine zweite, jedoch nur inclus. 3. Akt, fand vorgestern im Saale des Memnonikers H. Kothe, und die Lesung der 2 letzten Akte findet heute Abend ebenda Statt. Gestern jedoch theilte ich den 4. und 5t noch 2 meiner Zuhörer, Dr. Lunckenbein u Germain Mäurer (bekannt aus den Grenzboten), mit — Wunder über Wunder!, beide Letzteren sind entzückt über Idee u Darstellung derselben. Drei gestern bei Lesung des 4. u 5t Aktes anwesende Damen, die Frau L. etc., waren gleich-

---

für die große Bühne entdeckt, seit 1848 in Frankf., ging 1861 nach Dresden u. war dann als gefeierte Tragödin in Amerika u. England tätig. c) Breyer ist in den Schauspielerverzeichnissen Frankfurts nicht nachzuweisen.

[10]) Eduard Locher, Dichter eines Trauerspiels „Friedrich II." u. eines Lustspiels „Antigone", hatte 1849, im Heidelberger Dichterkreis H.'s verkehrend, seine neueste Tragödie „Johanna Gray" diesem zur Kritik vorgelegt; im ungedruckten Brief v. 21. Juni 1850 an G. Keller bespricht H. das Stück ausführlich. Die verunglückte Tragödie ist der letzte, unmittelbare Anlaß, aus dem H.'s „Mod. Drama" unter Kellers Beteiligung 1850—1851 entstand. Den Dichter selbst empfahl H. an Fanny Lewald (ungedr. Brief v. 27. Okt. 1849) nach Berlin, damit er sich dort die ihm fehlende „Bühnenpraxis und Anschauung" erwerben könne.

falls tiefergriffen von dem tragischen Geschicke Gertruds[11]), u — alle glauben überzeugt zu seyn, das Stück müße hier u allüberall Sensation erregen: Lkb. wird in Folge deßen die allhier bei Dr Schwarzschild[12]) projectirte Vorlesung zu beschleunigen suchen, u die Aussicht ist daher eröffnet, das Stück hier selbst zur Aufführung zu bringen, zumal da die Frau Directrice Mühling sich geäußert haben soll, daß das Stück hier zuverläßig gegeben würde, wenn es Schwarzschild, Mäurer etc. gefiele. Dazu kommt noch eine Empfehlung an den Mitdirector Meck, durch H. Profeßor Heßemer[13]), an welchen Rath Follenstein mich gewiesen, u dem es zuverläßig gefallen dürfte. Ich bin dadurch aufs neue zu fernern, kühnern Schritten ermuthigt. Was meinen Sie? Ich gehe von hier über Leipzig nach Berlin[14]); mache von Leipzig einen Ausflug zu Devrient[15]) — u suche es bei Devrient, u Deßoir[16]) u Rötscher[17]) in Berlin zur Vorlesung zu bringen. (Am Rand: Von da kehr' ich wieder hieher zurück; um Stuttgart etc. zu sehen. Wie? Was meinen Sie?) Ich erwarte alles von meinem persönlichen Auftreten! Die Leute finden an uns Österreichern doch mehr Geschmack, als ich zu hoffen wagte. Wollen Sie mir einen Brief an Devrient, an Deßoir geben? Sie würden mich für immer verpflichten. Ihr Urtheil nützt mir auch hier mehr, als Sie glauben o wißen. Wer Ihre Romantische Schule etc. noch nicht gelesen hat, muß sie lesen, ich bestehe darauf,

---

[11]) Weibliche Hauptgestalt des Tr. d. V.

[12]) Heinr. Schwarzschild (1803—1878), jüdischer Arzt u. Dichter in Frankf. Außer Gelegenheitsdichtungen voll feiner Ironie schrieb er eine Rübezahl-Dichtung 1876 u. eine Odyssee-Übersetzung in freien Stanzen (1876).

[13]) Fried. Maxim. Hessemer (1808—1860), auch er Jude. Von Haus aus Mathematiker, übernahm er 1830 am Städelschen Kunstinstitut in Frankf. das Lehramt für Architektur. Auch er ist dichterisch hervorgetreten; bis 1847 erschienen: „Saul u. David“, „Deutsche christliche Sonette“, „Jussuff u. Nafisse“.

[14]) Tatsächlich erfolgte die Reise in umgekehrter Richtung, vergl. Brief Nr. 5 (22. Okt. 1850).

[15]) Nach Dresden zu Eduard Devrient, der dort 1844—1852 als Regisseur tätig war.

[16]) Ludwig Dessoir, Vater, 1849—1872 in Berlin.

[17]) Über H. Th. Rötscher, den berühmten Berliner Dramaturgen (seit 1842), auch G. Kellers Hoffnung, vergl. jetzt: R. Klein, Schriften d. Gesellsch. f. Theater-Gesch., Nr. 30, Berlin 1919.

oder er ist kein Mann des ästhetischen Fortschritts. Denken Sie, auch Sattler fand nach dem 3. Akte — er war zu angegriffen, als daß er den 4. u 5t auf einmal hören hätte können, ob von meinem Organ oder der Sache, laß' ich dahingestellt —, daß es etwas Neues sei, u ist auf heute Abend auf den Ausgang sehr gespannt. — Ich will was Neues machen u bin daher verpflichtet, alles für die Aufführg dieses Stücks zu thun. Mäurer will hier sogar ein Genie sehen — aller wenigstens etwas Ursprüngliches!!! — ! Bornirte Urtheile des Einen o Andern ein anders Mahl; Ihrer Kritik ist nicht vergessen; unbesorgt!! Ihr

Bachmayr.

Schippengaße, N: 18, 3. Stock.

4.

Lieber, theurer Freund!

Ich erhielt vor mehren Stunden Ihr Schreiben mit der Einlage an Deßoir und bin Ihnen aufs Neue zu Dank verpflichtet. Ihre herzliche, thätige Theilnahme an meinem Geschick ist mir ein wahrer Trost in der Verstimmung, in die mich meine gestrigen Erlebnisse gebracht haben. Daß ich mich mit diesem Judenpack auch einlaßen mußte! Daß ich nicht glauben wollte, was ich doch hätte wissen sollen, es ist wahrhaft tragisch. Ich las gestern Abends bei Dr. Schwarzschild. Juden u nichts als Juden, aber in des Worts verächtlichster Bedeutung. Daß ich just kein Jude bin, wie Schade. Mein Stück schritte hier innerhalb 3 Wochen über die Bretter. So aber — muß ich beschämt gestehen, Sie sahen schärfer als ich, und ich habe durch eigene Dummheit Zeit und Geld eingebüßt. Ich wäre mir wahrhaft gram und würde verzweifeln an meiner Fähigkeit, die rechten Wege zu meinem nächsten Ziele zu finden, wenn die Schuld weniger an meinem Verstande als an meinem Herzen läge. So aber will ich mich an Ihrer warmen Liebe u an meinem Trostspruche: „daß denen, die Gott lieben, alle Dinge zum Besten dienen", wieder aufrichten. Und somit: adieu Frankfurt! Fort nach Berlin! Schon hab' ich den Paß dazu in Händen, schon wird mein Koffer dazu mit der nöthigen Leibwäsche und den unentbehrlichen Manuscripten gefüllt, schon nehm' ich Abschied von den wenigen mir hier liebge-

wordenen Menschen, und auch Ihnen ruf' ich ein herzliches Lebewohl zu und den Brudergruß meiner dauernden Liebe und Verehrung. Der Gott, an dem ich bis jetzt treu u fest gehalten, wird, muß mit mir seyn. Nochmals herzlichen Dank und froheres Wiedersehn! Mein nächster Brief kommt also, so Gott will, von Berlin von

Ihrem getreuen

8/10 50. Bachmayr.

Das Resultat der gestrigen Vorlesung war: Neu, bedeutend, zu vielen u großen Hoffnungen berechtigend, sehr psychologisch, tief sittlich nach Idee, aber — nicht aufführbar. Warum? weil es eben nicht aufführbar ist. Ich bin nicht geschaffen, mit diesen Mäcklern zu mäckeln.

War ein gewißer Nathan Adler bei Ihnen? Ich war gutmüthig genug, ihm eine Karte an Sie zu geben.

5. 22/10. 50[18]).

Lieber Freund!

Ich hoffe, daß Sie dieser mein erster Brief aus Berlin erfreuen werde. Sieg' ich hier, u es hat alle Wahrscheinlichkeit, so haben die Hilfstruppen, die Sie für mich ins Feld gestellt, ohne Ihnen schmeicheln zu wollen, vielleicht den Ausschlag gegeben. Ich will der Zeit nach berichten. Ich hatte die Absicht, den Tag n a c h dem Schreiben, welches Sie von Frankf. erhalten haben, den Weg hieher anzutreten; in der Sorge jedoch, Frankf. u Heidelberg u die Umgebung nicht so bald wieder zu sehen, machte ich auch noch Hillebrand[19]) in Gießen meinen Besuch u erbat mir sein Urtheil. Der alte,

[18]) Am 17. Okt. hatte H. an Keller geschrieben zur Empfehlung B.'s (ungedr.): „Hat er Ihnen sein Drama vorgelesen? Was meinen Sie dazu? Ich wünschte sehr, wenn Sie mir ausführlich Ihr Urteil schrieben. Ich glaube, B. wird noch den Brief besitzen, in dem ich ausführlich meine ersten Eindrücke ausspreche und motiviere. Es wäre mir interessant, wenn Sie sich einmal diesen Brief von ihm geben ließen und mir sagten, in wie weit Sie damit übereinstimmen. Jedenfalls ist B. ein sehr bedeutendes Talent, das in jeder Weise die regste Unterstützung verdient."

[19]) Der Literaturhistoriker Jos. Hillebrand. Die 2. Auflage der „Deutschen National-Literatur seit Anfang des 18. Jahrh." erschien 1850; da B. dem Verfasser, entgegen seinem Versprechen, kein Exemplar seiner Dramen zuschickte, weil „nutzlos" (vergl. Schaer, Brief Nr. 8, S. 285), wurden die Stücke nicht besprochen.

liebenswürdige Herr durchsah von früh 9 Uhr bis NM 5 meinen Alfonso u den Trank der Vergeßenheit. Wohl gemerkt, durchsah sie; nichtsdestoweniger erkannte er entschiedenes dram. Talent u weissagte jedem, zumal dem Trudchen, eine tiefgreifende, bühnliche Wirkung. Er nannte Sie, lieber Freund, einen sehr talentvollen Schriftsteller, u es ist nicht unwahrscheinlich, daß Ihre Theilnahme für mich ihn bestimmte, meine Sachen so schleunig zu lesen. Er rieth mir, nach Berlin zu gehen, dort würde das Stück, meinte er, zuverläßig angenommen; wo nicht, sollt' ich selbst das Opfer nicht scheuen, das Stück drucken zu laßen, zumal es sich später rentiren werde; er selbst werde meine Producte in der neuen Auflage seiner Liter. Gesch., die noch diesen Winter erschiene, freundlich besprechen. Die Richtung[20]), die ich mit dem Trank eingeschlagen, dürfte überhaupt die einzige seyn, die eine Zukunft habe, u ich solle nur wacker fortarbeiten: das Drama habe jetzt eine sichere Zukunft. Von da ging ich über Frankfurt rheinabwärts u besuchte mit einem Empfehlungsschreiben Marggraffs[21]) den Vater Arndt[22]) aus doppelten Gründen. Richtig, der alte, nimmermüde, ehrwürdige Kämpfer verstärkte gleichfalls meine Macht mit zwei Empfehlungsbriefen. Mein erster Besuch galt hier Deßoir, u siehe da, er u Rötscher lasen meine Stücke über Nacht, u schon heute bin ich ihrer beider Unterstützung u innigen Theilnahme gewiß. Ich bin erfreut, nur soweit zu seyn. D. findet unbestreitbares, entschiedenes, bedeutendes dram. Talent, hat aber als Schauspieler sehr viele Bedenken gegen die Darstellbarkeit, allein glücklicher Weise solche, die zu widerlegen sind. Für gänzlich undarstellbar hält er das Spiel des Stefan mit der wahnsinnigen Gertrud[23]); ich auch, wenn der Darsteller des Stefan nicht eben ein Künstler ist, u siehe da, das Bedenken wäre gehoben, wenn er (D. selbst) den Stefan darstellte, wenn er durch die Kunst, unter Thränen zu lächeln, u zu scherzen mit

---

20) D. h.: das soziale Volksdrama aus der Gegenwart (vergl. Einl., S. 19 f.).

21) H. Marggraff (1809—1864), damals Redakteur der „Deutschen Zeitung" in Frankf., später der Brockhaus'schen „Blätter f. lit. Unterhaltung", Leipzig.

22) Seit 1841 wieder Professor in Bonn. — Die Briefe sind im Nachlaß nicht erhalten.

23) Tr. d. V., V, 12 u. 15.

gebrochenem Herzen, das Publikum überraschte. Und das, so verspricht er, will er, wenn es zur Aufführung kommen soll. R. findet gleich Ihnen Originalität, dram. Kraft u Tiefe — D. las mir diese Zeilen aus Dr. Fischers[24]) Brief vor, Dank, Dank diesem edlen Manne!, — u. irr' ich nicht, bis auf wenige Dinge, die ich in seinem Sinne wirklich ändern werde, ausgezeichnet. D. sagte mir, R. sei durch das Ganze wahrhaft überrascht worden. Ihre Bedenken gegen den Titel hat R. nicht, u. — ich beschwöre Sie, lieber, edler Freund, um dieser Bedenken willen mein bisheriges Schweigen darüber nicht anders deuten zu wollen, als daß ich sie von Anfang an nicht theilen konnte u. nie u nimmermehr theilen werde. Von allen, die es bis jetzt hörten oder lasen, war nur Einer der Meinung, das Motiv bezügl. des Giftes wirke unästhetisch, u auch dieser erscheint mir hier wie Sie, lieber Freund!, poetisch zu empfindlich. Nehmen Sie das nicht übel. Ich hoffe, Sie werden sich mit dem Titel erst ganz versöhnen, wenn Sie die eigentlichen Schlußworte[25]) — ich las die zuerst geschriebenen u. noch nicht verbeßerten aus einem unrechten Exemplar vor Ihnen — aufmerksam erwägen. Darüber nächstens. Sie haben trotz Ihrer Bedenken mein Werk in Schutz genommen, es aufs wärmste empfohlen, u das verdient wahrhaftig eine noch größere Anerkennung, als wenn es Ihnen unbedingt gefallen hätte. Und es soll Ihnen, wenn erst diese Ihre Bedenken von Ihnen selber gehoben sind, u das wird zuversichtlich geschehen, noch beßer gefallen[26])! D. räth mir, um wenigstens 4 Stimmen des aus 6 Mitgliedern bestehenden Lesecomites zu gewinnen, mein Stück zuerst H. Profff. Gubitz[27]) etc., jedem einzeln, zur Beurtheilung u zu allenfalsiger Be-

---

[24]) Auch Kuno Fischer hatte B. durch Empfehlungsbriefe den Weg ebnen helfen; erhalten sind sie nicht.

[25]) Gertruds letzte Worte (Tr. d. V., 1851, S. 185).

[26]) Tatsächlich hat H. seine Bedenken nie fallen lassen; wohl aus Rücksicht auf Kellers Verteidigung des Trank-Motivs hat er in der späteren Rezension des Dramas diese Frage feinsinnig ganz übergangen (vergl. Nachwort).

[27]) F. W. Gubitz (1786—1870), als langjähriger Theater-Berichterstatter der „Vossischen Zeitung", durch sein „Jahrbuch deutscher Bühnenspiele" (1822—1865), seine Theaterstücke u. theoretischen Schriften über das Drama von großem Einfluß im Berliner Bühnenleben der Fünfzigerjahre.

richtigung der Bedenken jedes Einzelnen zu geben, u dieser Rath ist vortrefflich. Möcht' ich nur D. noch ganz überzeugen, daß Einiges, was er gestrichen wünscht, nothwendig u schön ist, er würde vielleicht noch mehr Intereße für mich haben! Ich will hoffen, daß es mir noch gelingen würde. R. Verbeßerungsvorschläge betreffen glücklicherweise nichts Wesentliches. Sonst wärs auch wahrlich für einen Poeten, der es auf sich nimmt oder nehmen will, sein Werk in all' seinen Theilen, von der Idee desselben ausgehend, zu rechtfertigen, vollends zum Verzweifeln.

Allem Anschein nach werd' ich also hier drei bis 4 Wochen, wo nicht länger, jedenfalls verweilen; dennoch beabsichtige ich auch noch, von hier aus nach Dresden zu gehen u dort die Dinge einzuleiten. Was meinen Sie? Es wäre entsetzlich, wenn ich nach dem bis jetzt Erlebten auch hier noch nicht durchdränge. D. u R. finden entschiedenes, ja bedeutendes dram. Talent; D. u R. halten es in polit. Beziehung für unanstößig; D. u R. geben zu, daß der Richter, die Gertrud, die alte Margret, der Stefan, der Sedlmayr, u der Baron d a n k b a r e Rollen seyen; D. u R. sagen, daß die Aufführung nicht die geringsten Kosten mache; D. u R. hoffen, daß ich noch Bedeutendes zu Stande bringen werde, u dennoch könnt' ich hier scheitern? Und scheitern, weil diesem oder jenem diese oder jene Scene vielleicht nicht ganz gefällt u theatralisch so wirksam erscheint, als er es wünschte, u weil ich dennoch diese Scene nicht streichen ließe? Und Birchpfeifersche[28]) etc Stücke, wo man ganze Akte ohne Schaden fürs Ganze, ja nur im Intereße des Publikums streichen könnte u. sollte, gingen ungestrichen von Stappel? Freund! Dann bedauern Sie nicht mich, sondern auch sich, die Kunst u. die Menschheit, oder dann sorgen wir, daß man uns achten lerne. Mein Schicksal hängt also noch von 5 Mitgliedern des Lesecomites u H. Küstner[29]) ab. Einer davon soll eine durchaus blasirte oder lederne Seele seyn, der andere, aus ich weiß nicht welchem Grunde, bis jetzt noch keinem Stücke die weiße Kugel gegeben haben. Hätte ich nur die nöthigen 4 Stimmen! Der Teufel hole die zwei

---

[28]) Auch H. u. K. verwenden in ihrem Briefwechsel die Werke der Birch-Pfeiffer als Muster plattester, wenn auch raffiniertester dramatischer Schriftstellerei.

[29]) K. Th. v. Küstner, 1842—1851 Generalintendant in Berlin.

andern. Ich sah hier vor wenigen Tagen Wilhelm Tell im Operntheater; welcher Aufwand! welche Pracht! wahrhaft erhebend für mich war die Pietät, die die Regie dem Werke unsers edlen Schiller erwies; ich konnte die Nacht darauf nicht ruhig schlafen. Mir schiens, als ob man hier doch noch eine Ahnung hätte von der Mißion des dram. Dichters, von der Heiligkeit der Kunst. Und wie niemals klar wurde mir mit Einem Male die Macht u Größe eines Königs von Preußen, eines edlen deutschen Volksstamms. Daß ich hier fortwirken u. schaffen könnte, was geb' ich darum. Die wenige Zeit, die ich hier zubringe, wird Epoche machen in meinem Leben, so viel spür' ich indeßen.

Und Sie nun, lieber Freund? Was treiben Sie? Sie wenden sich an unsern lieben, biedern, schlichten Schweizer um Bücher[30])? Sie suchen Materialien zu einem neuen Werke? Darf man was hören davon? Sie finden in Hebbels Julie[31]), daß dieser seltene Geist jetzt schon Lenaus u Hölderlins unglückliches Schicksal theile? Möchte es nicht wahr seyn! Möchte ich unrichtig gefühlt haben in der kurzen, einzigen Stunde meines Zusammenseyns mit ihm, als ich meinte, vor mir die Ruine eines zerfallenen, mächtigen Tempels zu sehen, den hohlen, marklosen Ton eines bei lebendigem Leibe Begrabenen[32]) zu hören u von dem erkältenden Duft der Verwesung umschauert zu seyn. Ich fürchtete mich nach diesem kurzen Zusammenseyn vor diesem merkwürdigen Menschen, aber nicht, wie man sich fürchtet vor einem unbegreiflichen, mächtigen Geist, vor einem unausfühlbaren Genius, der uns jeden Augenblick erdrücken

[30]) Mit den Vorstudien zum „Mod. Drama" beschäftigt, forderte H. am 17. Okt. 1850 (ungedr.) bei K. einen Band der Rötscherschen „Jahrbücher" u. Ed. Gans' „Kleine vermischte Schriften" an, die der Freund allerdings nicht auftreiben konnte. Den brieflich am 21. Juni u. 17. Okt. 1850 ausführlich behandelten Plan dieses „dramatischen Katechismus" (= Mod. Drama) hatte K. also B. nicht genauer mitgeteilt.

[31]) H. schreibt am 17. Okt. 1850 an K.: „Gestern habe ich Julie von Hebbel (Theater-Manuskript) gelesen. Es ist meine völligste Überzeugung, daß Hebbel nunmehr das Schicksal Lenaus u. Hölderlins teilt oder nächstens sicher teilen wird." Persönlich bekannt waren H. u. Hebbel seit dem Zusammentreffen und Verkehr in Neapel (1844); B. kannte Hebbel von Wien her.

[32]) Anspielung auf K.'s 1845 entstandenen Gedicht-Zyklus: „Gedanken eines lebendig Begrabenen."

kann mit der Wucht ungeahnter Welten, die er ins Leben ruft, nein, ich fürchtete mich vor ihm, wie man sich fürchtet vor einem Abgrund, der sich vor uns öffnet, vor einem Grabe, das uns zu Füßen gähnt. — Darum sah ich ihn einmahl u nicht wieder. — Dank also nochmals, lieber Freund!, für Alles. Ihr

Freund Bachmayr.
Mohrenstraße N: 57.

6. Berlin, 23/11. 850.

Lieber Freund!

Sie haben auf Keller's Brief[33]) über die Bedeutung des Titels meines Ihnen bekannten Dramas noch nicht geantwortet. Haben Sie diesen Brief sammt beiliegenden Druckschriften etc nicht erhalten? Ist es Ihnen unmöglich, der mich rechtfertigenden Ansicht beizutreten? Es wäre für mich von großem Intereße gewesen, zu hören, was Sie dazu sagen. Mir hätte nichts Angenehmeres begegnen können, als mir mit dieser Rechtfertigung Kellers begegnete. Sie überhebt mich aller weiteren Mühe, selbstredend für meine Sache aufzutreten, ja leistete noch mehr, als ich zur vollen Motivirung des halb mit Bewußtseyn, halb unbewußt erfolgenden dichterischen Schöpfungsactes vielleicht bis jetzt zu sagen gewußt hätte. Möchte Keller auch Sie ins Herz getroffen haben, wie er meines Bedünkens ins Herz meiner Dichtung traf! Ich bin wenigstens überrascht, entzückt, ge-

---

[33]) Tatsächlich 2, vom 23. u. 24. Okt. 1850. H. antwortete nicht, erst auf ein weiteres Schreiben K.'s v. 17. Febr. 1851 kam seine Antwort am 25. Febr. 1851.

K. meldet B.'s Ankunft u. urteilt: „... ein bedeutendes Talent, wenn er auch nicht diejenige Ruhe und Unbefangenheit besitzt, welche ich an poetischen Talenten zu treffen wünsche." Dann folgt die amüsante Schilderung der Vorlesung des Tr. d. V. auf K.'s Bude, „mit solcher Energie, daß die Wände zitterten", am 23. Okt., und die Erzählung eines neuen „sauern Gangs" zur Kneipe, wo sich beide von den Strapazen erholten und sich H.'s „kritischen Brief" vornahmen. Ergebnis: G. K. tritt mit warmem, dichterischem Nachempfinden am 24. Okt. für das vielgeschmähte Trank-Motiv ein u. gibt eine liebevolle, eingehende Analyse des Werkes; B. hat seiner Ansicht nach „mehr dramatisches Zeug in sich, als alle unsere jungen Dramatiker zusammengenommen".

rührt darüber, daß er Licht sieht, wo Sie Schatten sehen, daß er für gesundes Fleisch hält, was Ihnen wie Euterbeulen erschien. Vielleicht gelingt es mir, Ihnen auch noch die Nothwendigkeit des Amtmanns u. der Baroneße[34]) darzuthun, die, wollte ich nicht ins Fleisch des Ganzen schneiden, nach meiner Überzeugung aus dem Ganzen nicht entfernt werden dürfen. Wenn ich Ihnen m e i n e Motivirung der Ihnen als unmotivirt erschienenen Punkte bis jetzt schuldig geblieben bin, so bringen Sie das auf Rechnung meiner Faulheit, Unruhe oder meiner quälerischen Sehnsucht nach neuen poetischen Zeugungen, oder auf Rechnung meiner unüberwindlichen Abneigung, ein Kind, von dem ich mir bewußt bin, es wirklich u n t e r m H e r z e n getragen zu haben, u das nicht bloß ein Erzeugniß meines Verstandes, meiner Phantasie, sondern meines ganzen dichterischen Seyns u. Wesens ist, in Sehnen u. Knochen verbeßern zu wollen. Liegt es da vor mir, geboren, ein lebendiges Ganzes, wisch' ich ihm nöthigenfalls den abwischbaren Schmutz ab u. bekenne mich dann als Vater u. Mutter desselben, mit all' seinen natürlichen Mängeln u. Gebrechen. Auch mein Kind hat wie jedes seine Mängel u. Gebrechen, aber offenbar nicht so große, als Sie, lieber Freund!, gesehen haben wollten. Es ist mir daher, nochmals gesagt, lieb, sehr lieb, daß unser Freund Keller das auch fand, ungeachtet ich mit Ihrem Urtheile, mit Ihrer Anerkennung nicht bloß zufrieden, sondern durch dasselbe wahrhaft beglückt war. Denn was fanden Sie? Originalität, dramat. Kraft u Tiefe etc. Alles, was ich als Dichter nicht entbehren möchte, Alles, was mich allein über die Mittelmäßigkeit erhebt, die in der Kunst ohne alle Berechtigung, ja ein Frevel, ein Unglück, ein Fluch für sie u die Menschheit ist. Ja, Sie wiesen in Ihrem Schreiben an Devrient meinem Drama einen sehr hohen Rang, nicht bloß in der neueren, sondern in der dramat. Literatur überhaupt an, u siehe, trotzdem, daß Rötscher auch ganz dasselbe fand, ist mein Stück vom Berliner Lesecomitee z u r ü c k g e w i e s e n. So geschehen am 20. d., vor dem Tage der Kammereröffnung.

Soll ich Ihnen, theuerster Freund, meinen Schmerz schil-

---

[34]) Die Bedenken gegen diese die Haupthandlung kontrastierenden Episoden-Figuren hat H. noch in seiner Rezension aufrechterhalten (vergl. Nachwort).

dern? Schildern, wie viel Hoffnungen dieser einen verstorbenen Hoffnung ins Grab folgen? Schildern, — was der blöden Menge unbegreiflich u lächerlich u nur dem tieferen Kenner unserer gesellschaftlichen Verhältniße natürlich erscheint, wie schwer vorgestern u gestern die ungeheure Wucht der regierenden Unsittlichkeit auf mir lastete? Ich habe mich bereits wieder aufgerichtet u. verschone Sie daher mit meinen Klagen. Keller war gestern der Felsen, der ruhige, geduldige, an dem der Sturm meiner Entrüstung u meiner Qualen brach, u die Luft, in der ich heute athme, ist wieder gereinigt u frisch u verlockend zu neuer Bewegung, zu neuer Anstrengung.

Ich erhalte dieser Tage, wie mir R. sagte, ein besonderes Schreiben vom Lesecomitee. So viel ich aus seinen etwas verlegenen Äußerungen vorgestern entnahm, ist die Ablehnung motivirt durch bloß practische Gründe. In poetischer Beziehung sei das Stück allen Mitgliedern des Comitees unanfechtbar erschienen; alle hätten das Talent etc anerkannt; man besorge jedoch, daß das viele Kommen u Gehen im 1. Akte u der skizzenhafte Verlauf der Scenen im 2. Akte dem Stücke großen Eintrag thun, ja es zum Falle bringen könnten. Rücksichtlich des 3. 4. u. 5t A. fürchte man das nicht. — —

Ich bedaure, Ihnen heute mit der Abschrift des zu erwartenden Schreibens nicht dienen zu können. Wie kams bei meinen anfänglich so großen Hoffnungen, bei all' der Anstrengung, die ich mich kosten ließ? Ich ging auf R. u. Dhs Rath zu jedem einzelnen Comit. Mitgliede; Rötscher schien mir allen Äußerungen nach die weiße, Teichmann[35]) die weiße Kugel zu geben; Prof. Gubitz sagte mir bestimmt nur eine getheilte Kugel zu (d. h. halb weiß, halb schwarz), u zwar deßhalb, weil man trotz aller Anerkennung der poetischen u tief sittlichen Grundidee, trotz der psychologisch. Durchführung der Charactere, trotz des dramat. entwickelten Ganzen nicht des Erfolges gewiß sei, zumal der 1. u. 2. Akt nicht so gut wäre, wie der 3. 4. u. 5t Akt, in diesen drei letzten aber auch nicht genug auf die

---

[35]) a) Hofrat Joh. Val. Teichmann, in den Briefen Hebbels an seine Frau 1851 mehrmals als „einflußreicher Mann am Theater" erwähnt. b) S. H. Spiker, als Shakespeare-Übersetzer bekannt. c) Regisseur Weiß, seit 1824 in Berlin, 1853 †.

Thränendrüsen, u wär's auch durch falsche Sentimentalität (die das Publikum einmahl packe), gewirkt wäre; endlich aber, weil ich auf seinen Antrag nicht eingehen zu können erklärte, in unserm Streit über den Erfolg (ich begründete practisch einen günstigen Erfolg) die Birchpfeiffer schiedsrichtlich entscheiden laßen zu wollen. Spiker[35]) (Übersetzer des Macbeth) u. Regißeur Weiß[35]) ließen mich nach ihren brieflichen Äußerungen wenigstens eine getheilte Kugel erwarten, u ich hatte also nur von Regißeur Stawinsky[36]), den ich nach der Lesung des ihm von mir übergebenen Stückes nicht mehr sprach, eine schwarze zu fürchten: kurz, das ungünstigste Resultat, dem ich nach allen Präcendentien entgegensehen mußte, war: eine weiße, vier getheilte u. eine schwarze Kugel: d. h. die Endentscheidung würde in die Hände des General-Intendanten, des H. v. Küstner, gelegt. — Ich bin also getäuscht, absichtlich hintergangen, um so mehr, als ich H. Spiker ausdrücklich ersuchte, für den Fall, als mein Stück vom Lesecomitee seiner Meinung nach zurückgewiesen würde, es nicht einreichen zu wollen, u. es von Sp. offenbar nicht ohne diese Hoffnung eingereicht wurde. Von wem aber? Kennen Sie Ihren Mann? Ich hab' ihn — sub rosa einstweilen in dieser kurzen Zeit unseres Umganges durchschauen gelernt[37]). Kurz u gut, es mangelt der sichere Punkt, das, was den Menschen zum verläßlichen macht, das, wovon Schillers Ausspruch gilt: Hab ich des Menschen Kern erst untersucht, So weiß ich auch sein Wollen u sein Handeln: die Mannheit, der unantastbare sittliche Gehalt, der Character. Ohne diesen aber ist der Mensch in meinen Augen nichts.

24/11. Ich fahre in meinem gestern abgebrochenen Schreiben erst heute fort. Was nun thun? Hier bleiben u. die Entscheidung über meine übrigen Stücke abwarten u inzwischen etwas Neues produzieren? Nach Dresden gehn etc? Freund!, ich bin zu einer Überzeugung gekommen, die ich jetzt nicht mehr verschweigen will. „Nur in einem gesunden Staate gedeiht gesunde Bildung". Haben wir diesen gesunden Staat bereits? also auch nicht die gesunde Bil-

---

[36]) Karl Stawinsky, 1809 durch Iffland der Bühne zugeführt, 1828—1866 als Schauspieler u. Regisseur in Berlin, berühmt durch Inszenierung von Massenszenen.

[37]) Der Schluß des Briefes zeigt, daß Rötscher gemeint ist.

dung. Wir müßen Beide, den Staat d. die Bildung u. die Bildung d. den Staat erringen. Gesunde[38]) dram. Producte der mod. Lit. sind nicht nach dem Geschmack unserer blasirten, frivolen oder feigen Bühnenleiter u. — Schauspieler; reactionäre Vorurtheile erschweren ihnen den Zugang zu den Bühnen. Sie finden ferner auch kein williges Publikum, wenigstens nicht in der reichen Bourgeoisie, nicht im Adel, nicht in Stubengelehrten: sie haben nur auf das Volk im altherkömmlichen Sinne zu rechnen, aber darin liegt auch ihre Zukunft; denn das Volk ist nicht bloß unverdorben, wenn auch irregeleitet[39]), nicht bloß gesund, wenn auch mit schlechter Kost oft zufrieden, es ist unsterblich u. ewiger Verjüngung fähig. Nur eine wohl motivirte, achtunggebietende höhere Kritik kann, wird, ja muß ihnen den Eingang verschaffen. Und ist mein Stück ein gesundes? Ich bin mir dessen bewußt, u. Gubitz u. Rötscher verriethen durch ihre Äußerungen, daß sie das auch erkennen oder wenigstens ahnen. Mein Stück ist, — ich spreche zu einem Freunde u. Philosophen, nicht bloß historisch bedeutsam, es ist ebenso bedeutsam in ästhetischer, in sittlicher, wenn nicht in nation. ökonom. Beziehung. Warum? Es ist eine poetische Geschichte der Gegenwart, in der alle jene Momente neben u. miteinander vorhanden sind. Es ist daher allen anstößig, die zum Pöbel (ich habe die Gesinnung im Auge) gehören. Nur reine Menschen wird es beglücken. Ein Bauernmädchen muß einen geistigen Mord an sich begehen, wenn es sich einem ungeliebten Mann ergeben will[40]). Welche herbe Satyre auf das bei unsern Ehen herrschende Bewußtseyn. Was sollen die Väter u Mütter machen, wenn ihre Töchter nur aus Liebe heirathen wollten? Und ein Bauer[40]) will die Bauern zu Menschen gemacht wißen. Kann diese gefährliche Tendenz in unserm Staate geduldet werden? Kurz, es ist ein poet. Product, das die Wunden unserer Gesellschaft zu tief berührt; ein solches Product könnte in der That nicht ge-

[38]) In B.'s Sinn: liberale u. soziale Dramen über Probleme der Gegenwart.

[39]) Das deckt sich nach Inhalt u. Ausdruck mit den Bestrebungen u. Worten des Richters u. des Barons im Tr. d. V.

[40]) Über diese schiefe Fassung der Grundidee u. des Verhältnisses Gertruds zum Baron vergl. Minor, S. 172 ff.; im folgenden ist der Richter Steinmann, Vater Gertruds, gemeint.

fallen, wenigstens nicht der großen Schaar derer, die an jenen Wunden kranken u. an sie nicht gern erinnert seyn wollen. Sie, lieber Freund!, wißen das. Hab' ich nun aber, diese Momente genau erwogen, eher Hoffnung auf Aufführung, ehe es die Aufmerksamkeit des gebildeten Publikums, der Edleren u. Beßeren errungen u. die Bühnenleiter moralisch gezwungen sind? Es ist kein Geist, keine höhere Gesinnung, keine Genialität in unserer sämtlichen deutschen Theaterwirthschaft, ich bin überzeugt davon. Der beßere mod. Dramatiker hat hier auf kein Entgegenkommen zu rechnen, weil diese engherzigen u. kurzsichtigen Menschen nur die Miserabilität des Publikums sehen, nur auf diese zu speculieren wißen u. das in jedem nicht bodenlos verderbten Menschen schlummernde Reinmenschliche weder ahnen in seinem Daseyn noch in seinem beglückenden u. versöhnenden Elemente. Der reine Geist, der liebevolle, der echt poetische, weckt den in jedem Menschen schlummernden Verwandten, u. wo der erwacht, da ist Versöhnung aller Widersprüche, Friede u. Freude.

Doch wohin gerath ich? Was will ich mit Allem? Sie, lieber Freund!, bitten, daß Sie mir an Wigand[41]) oder Brockhaus schreiben, wenn nicht an einen Berliner Buchhändler, oder durch irgend einen Ihrer edlen Strebens- u. Kampfgenoßen schreiben laßen. Ich wills denn drucken laßen. Was ich dafür haben will? Was man mir geben will, (das sag' ich freilich nur Ihnen!) ich brauchte Geld, das versteht sich. Wer aber wirds j e t z t um Geld nehmen? Hätt' ich doch in Frankfurt durch Marggraff etc von der Sache ein kleines Geschrei machen laßen. Ich hätte vielleicht größere Hoffnungen erfüllt, wenn man sie in mich gesetzt hätte. Der nur ist ein Dichter, der auch an sich glaubt, u. das scheint doch nur dann möglich zu seyn, wenn man an ihn glaubt. Nun gebiethet mir die Pflicht der Selbsterhaltung, ja höhere Motive gebiethen mir, von mir sprechen zu machen; nicht weil das meine hier verletzte Eitelkeit befriedigt, sondern weil es mir allein mit Erfolg zu wirken ermöglicht. Unrecht l e i d e n heißt Unrecht thun. Ich leide es aber, wenn ich nun nicht alle diejenigen, die die Bedeutung meines Werkes erkennen u. offen zu bekennen Muth

[41]) Seit 1844 Verleger der „Vierteljahrsschrift", unter Mitarbeit Ludw. Feuerbachs u. Kuno Fischers.

u. Geist genug haben, bitte, ihm zur allgemeinen Anerkennung zu verhelfen. Rötscher[42]) hofft nichts von Dresden. Warum? Er muß den Grund verschweigen, weil er mir sonst das hiesige Geheimniß verrathen würde. Er hofft von Hamburg u. Breslau. Ehe es nicht in der allgem. Zeitg[43] — was mir auch meinen Landsleuten gegenüber am liebsten wäre — oder sonstwo besprochen ist, hoff' ich bei keiner Bühne. Keller will in die Brockhausschen Liter. Blätter[44]) schreiben. (Ihre Aufsätze über Leßing[45]) u. das französ. Drama[45]) haben uns sehr intereßirt, angeregt u. befriedigt).

Ich will von hier nach erhaltener Antwort von Ihnen über Leipzig u. Dresden nach Hause. Für dieses Mahl bin ich außer Stande, mich hier zu halten, es müßte sich denn was Besonderes noch ergeben. Kurz, ich bitte Sie, mir zu einem Buchhändler zu verhelfen; wärs nicht möglich mit Vieweg[46])? Wigand soll, wie ich höre, ein sehr gebildeter Mann seyn, das wäre freilich das Erwünschteste. Schreiben Sie mir deßhalb mit umgehender Post, wenn es Ihnen irgend möglich ist. Mit Devrient werd' ich jedenfalls reden; aber, wie gesagt, ohne die obige Vorbedingung hoff' ich nichts.

Empfehlen Sie mich H. Dr. Fischer. Ich muß ihm nächstens über seine Diotima[47]) schreiben. Es ist ein Fund für mich u. meine Landsleute. — Ärgern Sie sich nicht R. wegen; Keller will ein Nebenmotiv darin sehen, daß R.

---

[42]) Wie die folgenden Ereignisse zeigen, mit richtiger Voraussicht. Die ihm unterstellten kleinlichen Motive lagen R. u. den andern Berlinern natürlich fern.

[43]) = Augsburger Allgemeine Zeitung.

[44]) Blätter f. lit. Unterh. Tatsächlich übernahm H. selbst dort die Rezension, 2. Aug. 1851, Nr. 112, S. 712 ff., K. dagegen in der Constitutionellen Zeitung am 19. Sept. 1851, Nr. 437 (= Nachgel. Schriften, 1893, S. 165 ff.).

[45]) Die Anzeige von Danzels „Lessing", Bl. f. lit. Unterh., 1850, Nr. 272 ff., u. der Aufsatz „Die altfranzösische Tragödie", dto. Nr. 256 ff. (= Kleine Schriften, 1884, 397 ff.), vergl. K.'s Brief an H. darüber, bei Ermatinger II.

[46]) In Braunschweig, Verleger des „Grünen Heinrich" u. aller Werke H.'s vom „Mod. Drama" an.

[47]) „Diotima, die Idee des Schönen", Pforzheim 1849.

meinen dürfte, er hole für Sie nur die Kastanien aus dem Feuer, wenn er mir zur Anerkennung verhelfe. Tausend Grüße etc.

Ihr Bachmayr.
Taubenstraße No. 6.

(Am Rande:) Kellern gefällt mein Lustspiel „Liebe zwingt zur Liebe“ sehr. Sie müßen ja auch noch dieses, den O'Connor u. Alfonso kennen lernen. Schade, daß ich Ihnen kein Exemplar zurückließ.

7. Berlin, 3/12. 850.

Mein theuerster, edelster Freund!

Eh ich Berlin verlaße, noch ein Wort des Dankes, des Vertrauens, der Verständigung.

Ihr Brief vom 28., erhalten den 30. Abends 10 Uhr, hat Keller u. mich außerordentlich erfreut, mir aber überdieß eine schlaflose Nacht gemacht. Was in meiner Seele im Hinblick auf eine mit meiner Vergangenheit dem Äußern nach so sehr contrastiren sollende Zukunft vorging, mögen Sie selber denken u fühlen. Ich bin weit entfernt, über die Anerkennung „eines reichen Genius“ einer eitlen Wallung mich hinzugeben, sie nöthigt mich vielmehr, den ganzen großen Inhalt eines solchen Glaubens zu erwägen, u. legt mir Verpflichtungen auf, deren Erfüllung vielleicht weit über meine Kraft hinausgeht. Sie mögen ermeßen, welche Verantwortung ich auf mich nehme, wenn ich gegen ein derartiges Präconium nicht protestirte, vorausgesetzt, daß ich mich selbst dieser Anmaßung schuldig machte. Sie werden, wie ich hoffe, Ihre Überzeugung aussprechen u. unsrer Freundschaft Willen kein Titelchen von dem wahren Inhalt derselben abweichen. Ich gestehe Ihnen, ich will Großes, Außerordentliches. Ich will vorerst nur eine allgemeinere Bemerkung, keine Mittelmäßigkeit zu seyn, u. fände ich früher oder später auch diese nicht einmahl, so würde ich vom Schauplatz treten u. entsagen müßen. Ich mache selbst die größten Forderungen an den Dichter der Zukunft[48]). Er muß ein Kind mit Kin-

[48]) Soweit die folgenden Ausführungen sich über unklare Schwärmerei erheben, spiegeln sie die liberalen Forderungen der realistischen Zeit auf politischem, sozialem, religiösem (L. Feuerbach) u. ästhetischem Gebiete (Vischer u. H.) in den Hauptzügen wider, nicht minder freilich die weltunerfahrene, naive Glaubensseligkeit der Revolutionsjahre.

dern, Greis mit Greisen, Jüngling mit Jünglgen, u. Mann mit Männern seyn. Er muß nicht bloß ein Staatsmann, er muß ein Mann der Menschheit seyn. Das Verständniß seiner Zeit in ihrem religiös-sittlichen, nationalen, socialen u. ökonomischen Wollen muß ihm aufgegangen seyn, u er selbst muß ein Reformertalent in allen diesen Richtungen besitzen. Er muß wißen, welcher Helden unsre Zeit bedarf, u. welche allein sich als solche noch geltend machen können. Klar muß ihm vor allem seyn, daß der Staat der Zukunft erst auf neuen religiösen Grundlagen möglich ist, u. daß unsre ganze jetzige, noch lange nicht abgeschloßene Revolution zunächst religiöser Natur ist. Dazu muß er neben der ganzen revolut. Gährung zugleich wieder die volle Befriedigung des Ideals mit der Wirklichkeit in sich tragen u. aus diesem seligen Gefühle schaffen. Wißen muß er, daß die Aufgabe der Kunst nie größer war als in unsern Tagen, u. daß sie wie immer nur von reinen Herzen annähernd gelöst werden könne. Eine junge, in ihrem Glanz u. ihrer Seligkeit von Vielen geahnte Menschheit ist im Werden; die Kunst muß hier Verkündigerin, Geburtshelferin u. Amme zugleich seyn oder werden. Die bloße Möglichkeit, daß unerhörte, das Bewußtseyn der Edelsten der Zeit verhöhnende Rechtsverletzungen geschehen können, zeugt für den nahen Fall einer nur noch ohnmächtigen Weltanschauung, aber zugleich auch den für den Augenblick noch gefährlichen Feind jener idealen künstlerischen Bestrebungen. Hier helfen nur moralische Mächte zum Siege, fertige, energische, noch nicht abgenützte Charaktere sind unerläßlich; unter diesen selbst aber [ist] die Aßociation, das Princip aller neuen Weltbildung, heilige Nothwendigkeit. Was die Kunst unter Despoten[49]) oftmals gedeihen ließ, ihr rein-menschlicher Gehalt, kann ihr in Gegenwart u. nächster Zukunft leicht zum Verdammungsurtheile gereichen. Hier schützt sie glücklicher Weise ein auch von der brutalen Gewalt oftmals geschontes Vorurtheil, u. die Weisheit aller Reformer ist, die Vorurtheile der Zeit sich dienstbar zu machen. Das sogenannte sociale Drama wird als ein tendenziöses denuncirt werden, u. schon erläßt man in Ö. ein Theatergesetz mit dem willkührlicher Deutung fähigen Verbote aller Tendenzstücke. Derartige Denunciationen

[49]) Vergl. den Schlußabschnitt des 1. Schreibens gegen Laube (Minor, 137 ff.).

müßen früher oder später unmöglich gemacht werden. Wir brauchen vor allem Menschen, reine, ganze, harmonische, ehe wir wieder eine gesunde Production u. gesunde Kritik haben können; u. ist dieser Ausspruch richtig, was kein tieferer Geist in Abrede stellen wird, so liegen so herrliche Consequenzen in demselben, daß unter andern eine sittliche Läuterung, Versöhnung u. Erhebung in so empfänglichen, das Gemüth so tief aufregenden oder umpflügenden Tagen mehr als jemahls die nothwendige Folge aller auftauchenden echten Gebilde des Schönen ist und seyn wird. Stimmen Sie mir in solchen Ansichten bei, so wünscht' ich, daß wir sie früher oder später geltend machten, um weithin zu wecken, was da Edles schlummert, u. so auch wahr zu machen, was ich sage: „Das ist der Segen einer guten That, daß sie fortzeugend Gutes muß gebären." (Mein Artikel gegen L.[50]) soll noch wichtig werden, so Gott will.)

Sie wißen, was ich sagen will. Ich rede als Freund u Bruder. Ich weiß nicht, ob ich Ihnen später noch aus Ö. ohne Besorgniße vorm Erbrechen der Briefe schreiben kann. Bekäme ich übrigens von Wigand oder V. irgend ein Honorar, das mich einige Zeit fristete, so ginge ich jetzt nicht nach Hause, sondern vielleicht nach Frkf. Ich brauchte zu meinem nächsten Trauerspiele[51]), das ganz in unserer Zeit spielen u. diese in ihren großartigsten Ideen historisch-poetisch darstellen soll, verschiedene Quellen, die ich nicht ohne zu große Opfer oder vielleicht gar nicht in Ö. haben kann. Die heutigen politisch. Nachrichten über die

---

[50]) Der „offene Brief" gegen Laube im „Wanderer" (vergl. Einl. S. 19).

[51]) Außer dieser Andeutung ist von dem Stücke nichts bekannt; man wird aber in der Annahme nicht fehlgehen, daß B., etwa nach dem Vorbilde von Griepenkerls „Robespierre", an eine dramatische Darstellung der deutschen Revolution von 1848—1849 gedacht hat. Darauf deutet, neben der Erwähnung des Planes in diesem Zusammenhang, vor allem die Wahl Frankfurts als des Ortes seiner Quellenstudien (Einfügung der Nationalversammlung); und die Tendenz, an seinem Teile die erhoffte, endgültige Vernichtung der Reaktion vorzubereiten, wird durch die folgenden politischen Ausführungen klar herausgehoben (vergl. Brief 11, Ende).

Schwäche Pr. machen mich sehr besorgt. Möchten die Patrioten die Culturaufgabe der nächsten Periode begreifen u. sie mit allen materiellen u. moralischen Mitteln erfüllen helfen. Deutschland hat eine große Zukunft, aber ich fürchte, sie wird nur durch große Leiden möglich werden. Eine baldige Revolution müßte bei der wohl begreiflichen Grundsatzlosigkeit u. Unsittlichkeit der Democratie u. der Unsicherheit u. Halbheit der Constit. wieder mißlingen. — Laßen Sie sich von Keller schildern, welchen Eindruck meine Gedichte, die ich ihm mittheilte (meist vormärzliches, aber durchaus Erlebtes, nichts Gemachtes) auf ihn machten[52]. Er meint, ich solle sie drucken laßen. Da gäb' es am Ende auch ein Honorar. Wahrlich, ich brauchte das. Empfehlen Sie mich Ihrem edlen Freund Fischer u. bleiben Sie nicht bloß mir, sondern der Sache der Kunst, des Vaterlandes, der Menschheit getreu wie bisher. Macte virtute[53]. Ich küße Sie im Geiste.

Ihr Bchyr.

Morgen früh 8 Uhr also nach Dresden.

8. Dresden, 6/12. 50.

Liebster Freund!

Ich bin vorgestern hier angekommen, las gestern von 4 Uhr N.M bis Abend den T. d. V. bei H. Dev. in dessen u. Auerb.[54]) Gegenwart vor u. referire schon heute darüber.

Ich bin auch hier offen, wie es in meinem Wesen liegt. Ich bin mit den geringsten Erwartungen, mehr aus Neugierde u. abenteuerlicher Sucht, als mit der leisesten Hoffnung, für meine Sache Nutzen zu ziehen, hiehergekommen. Meine Gründe waren diese.

---

[52]) Am 17. Febr. 1851 (nach B.'s Abreise) gibt K. dem Freunde zwar eine glänzende Charakteristik B.'s, erwähnt aber die Gedichte nicht.

[53]) = Glück auf!

[54]) Mit Berth. Auerbach hatten H. u. K. in Heidelberg viel verkehrt, doch trat durch A.'s Verschulden später eine Entfremdung ein, so daß beide, wie hier B., oft ironisch über den „Volksdichter" geurteilt haben. K. hatte ihn übrigens vorher gewarnt (vergl. Schaer, S. 272 f., Brief v. 8. Dez. 1850).

Dev. u. Auerb. haben beide dramat. geschriftstellert, jeder ohne besonderes Talent, ohne beneidenswerthes Glück; der Erstere[55], dacht' ich mir, muß seinen mir bekannten Arbeiten nach ein Mann von honettem, aber schwachem Character, von mehr zierlichem und feinem, als tiefem u. starken Geiste, von mehr weichlichem u. humanem, als leidenschaftlichen u. energischem Gemüthe seyn; ein Mann, der dramatische Arbeiten à la Birch-Pfeiffer für den täglichen Hausbedarf lieferte, nicht weil der Genius oder ein höherer Antrieb es forderte, sondern weil er (der großen Schauspielerfamilie angehörend) zufällig schauspielerte u. einen mehrfachen Gewinn dabei herauskommen sah; kurz, kein Mann, wie ich ihn wünschen konnte u. mußte. Dazu wird seine treue Liebe[55]) von Laube noch immer anerkannt, er ist mehr als in einer Beziehung Hofmann, und eitel gemacht durch die ihm von Talenten wie Otto Ludwig[56]), (die natürlich unter ihm stehen), gebrachten Huldigungen.

Und Auerb.? Sie u. Keller haben mich auf ihn genugsam vorbereitet; aber ihn just wollt' ich kennen lernen, weil ich ihn für einen Dichter, wenigstens für einen Detaildichter, halte; einen Eindruck wollt' ich haben von seiner persönl. Erscheinung; sehen wollt' ich, ob ich ihm ansehe, anfühle, anhöre all die Mängel seiner Poesie u. alle ihre Schönheiten u. Vorzüge. Und siehe da, ich fand wirklich nicht, was ich natürlich nicht suchte, Größe, Kraft, Mannhaftigkeit, Hoheit u Würde; in all' seinen Bewegungen, Bemerkungen, Blicken, Urtheilen etc. überwiegt das Kleinliche, Enge, Kindische, Selbstgefällige. Dazu kam, daß er der Schwager meines nicht talentlosen, aber unedlen, (in Folge meines Artikels gegen L. aufgetretenen) Gegners Hieron. Lorm[57]) ist, daß er deßen Blamage begreift u. bedauert, daß er mit

---

[55]) Von Devrient waren bisher an dramatischen Werken erschienen: „Das graue Männlein" 1834, „Die Gunst des Augenblicks" 1836, „Verirrungen" 1838, „Der Fabrikant" 1840, „Treue Liebe" 1841, „Herr Baron" 1843.

[56]) 1849 hatte Devrient den „Erbförster" auf die Dresdener Bühne gebacht, und L. wurde mit einem Schlage berühmt, wenn auch von der Kritik (auch v. H., z. B. Mod. Drama, S. 114 f., 124 f.) scharf angegriffen.

[57]) Heinr. Landesmann (1821 geb.), der B.'s „Offenen Brief" gegen Laube scharf tadelte.

meiner Geltendmachung die Hoffnung des Volksdramas von sich für immer vielleicht abgelenkt sehen müßte etc.

Meine Erwartungen mußten sonach in Folge meiner persönlichen Begegnung naturgemäß tiefer sinken. Ich kam um 11 Uhr V.M. zu Devr. Der erste sinnliche Eindruck bestätigte meine früheren Ansichten. Was kann ihn beßer characterisiren als seine eigenen Worte? „Eine so traurige Zeit, wie die jetzige, war n i e, auch nur in entferntester Ähnlichkeit; die Kunst ist jetzt heimathlos, wir können nichts thun, als abwarten, bis sich Alles klärt, bis die Wogen sich legen. Die Bühnen alle sind Hofbühnen; ängstlicher als jemals, selbst alte Stücke müßen der Stellen, die S. Maj. unangenehm berühren könnten, ledig werden. Wer jetzt noch Intereße erregen wollte, müßte eben ein Genie seyn. Dafür ist noch nicht die Zeit da. Wär' sie da, wir hättens. Wo ist auch nur ein großer Staatsmann? Ich sage, ruhen wir Talente jetzt, laßen wirs im Stillen keimen u. reifen, einmahl muß es doch beßer werden. Die Kunst muß eher ganz verfallen, ehe sich was Neues — u. das muß ja doch kommen, entwickeln kann." Auf meine Bemerkung, daß sich die Kraft die Ruhe nicht gebiethen laße, u. daß selbst das Genie — wie Schiller sagt — des G l ü c k s o. der Gelegenheit bedürfe, — meinte er, das Genie habe das Glück immer für sich, es trage eine solche Siegesgewißheit in sich, daß es nicht umgebracht werden könne. — Welcher Zopf in dieser Anschauung! Wie wenig begreift der Mann die Nothwendigkeit einer vernünftigen Staatspolitik zum Behufe der Entwicklung g e s u n d e r Kräfte! Wie ferne steht er den I d e e n, um welche der große Kampf unserer Zeit entbrannt ist! — Ich kann solchen Äußerungen gegenüber, wie allen denjenigen gegenüber, die nur enthmuthigen, nicht erheben u. begeistern können, nur ärgerlich werden, wenn ich böswillige Absicht, oder lächeln, wenn ich das Bewußtseyn eigener Ohnmacht dahinter vermuthe. Hier konnt' ich nicht umhin zu l ä c h e l n, u. was mir Schwächlingen gegenüber hundertmal begegnet ist, ich mußte, ohne es zu wollen, in Folge des unsere Natur beherrschenden Gesetzes verletzen.

Und mit diesem Eindruck kam ich gegen 12½ Uhr zu Abch. Joviales, biedermännisches Begegnen, nicht ohne Anstrich von Ironie u. augenzuckender Falschheit. Herzlicher Handschlag u. Versicherung, trotz eigenen Arbeitens auf dem dram. Felde, frei von allem Neide zu seyn. Neuer Hand-

schlag u. Bitte, ihm nicht etwa zürnen zu wollen oder gar ihn als Feind betrachten zu wollen, wenn er seiner Überzeugung nach — er kenne das Stück natürlich noch nicht — tadeln müße. Er stehe im Dienste der Wahrheit etc. Er habe gehört von meinem Auftreten gegen Lbe. Ich hätte Unrecht gehabt, er erkenne die österreichische Naivetät, aber ich müßte ihm verzeihen, auch die österr. Unklugheit. Er wiße, L. sei kein Dichter, habe sich selbst nie dafür ausgegeben, aber er habe doch gewiß vielen practischen Blick. Er erkenne, daß meine Herausforderung edler Art sei, aber die Berufung auf S. Maj. sei lächerlich. Ich hätte mir durch meine Offenheit u. Naivetät Blößen gegeben, die einem Humoristen Stoff, vielen Stoff gebe; er bedaure, daß sein Schwager gegen mich in dieser Weise aufgetreten sey, er sei sonst eine edle u. feine Natur, aber nur zu leicht bestimmt von äußern Einflüßen, u. hier müße von außen auf ihn gewirkt worden seyn. Er sei überrascht, in mir einen so jungen Mann zu finden, er hätte mich nach diesem Artikel als einen alten Mann sich vorgestellt. Eins möge ich mir als seinen Rath ins Gedächniß schreiben, da er sähe, daß ich keinen besonnenen Freund zu Hause haben müße, „daß in Jedem von uns ein Stück Luther stecke, daß wir aber dafür sorgen müßten, es stecke neben ihm auch ein Stück Melanchthon in uns". Lochers Joh. Gray[58]) sei (sub rosa) verrückt gewesen u. ohne Talent; aber er müße bemerken, daß unser Freund Hettner das von L. nicht gesagt habe, was er von mir sage.

Die Vorlesung sollte um 4 Uhr N.M. bei Devr. Statt finden; Abends wären Beide geladen. Ich vermißte demnach an meinem Publikum die für meine Sache nöthige Unbefangenheit, u. erwartete im Hinblick auf den Character Beider auch, wie gesagt, wenig von ihrer Gerechtigkeit.

Ich begann; nach Ende des 1. 2. 3. u 4. Schweigen, nach Ende des 5t eine raschfertige Kritik. Vorerst bemerk' ich noch, daß ich sowohl Dev. als Auerb. gegenüber zuvor äußerte, ich hätte durchaus nicht die Absicht, das Stück zur Darstellg hier einzureichen, ich wolle es aber drucken laßen, u. daß

---

[58]) Vergl. Anm. 10. Die Bezugnahme auf L. wird nur durch die Annahme verständlich, daß H. auch diesen Dichter A. zur Ermöglichung einer Aufführung seines Werkes zugesandt hatte.

Dev. hiernach mich auf die nunmehrigen großen Schwierigkeiten, ein Stück zur Darstellg zu bringen, aufmerksam machte, eine Drucklegung aber für zweckwidrig u. unnütz bezeichnete; Auerbach hingegen meinte, ich sollte, würde es Dev. darstellbar finden, es hier doch zur Aufführung zu bringen suchen, wärs aber zum Druck geeignet, es jedenfalls in Leipzig drucken laßen, wohin mir Devr. leicht an Weber[59]) eine Empfehlung geben könnte u. würde.

Die Kritik war also: das Stück ist nicht zur Darstellung geeignet, es würde nach A. zuverläßig allüberall Fiasko machen, nach Dev. nirgends angenommen werden, A. u. D. meinten aber, ich solle es auch nicht drucken laßen, es würde von Niemandem beachtet werden, u. ein Stück sei einmahl doch für die Bühne bestimmt, ich solle es also liegen laßen — — — 10 Jahre lang, dann umarbeiten und mich dann für die Aufführung bemühen. Auf meine Fragen: „Hab ich darnach kein dram. Talent?" Dev. Mehr, als Sie wißen; aber es fehlt Ihnen die rechte Art der Darstellung, etwas, was Sie, wenn ich es Ihnen auch sagte, nicht verstehen, wenigstens jetzt noch nicht verstehen würden. (Am Rand: Laube könnte Ihnen da an die Hand gehen als Practikus. —) — — „Sind Charactere im Stück?" Dev. „Das ist eben Ihre Hauptstärke; der Richter ist prächtig, der Sedlmayr excellent, u. die alte Marg. ist eine herrliche Gestalt. So was kann nur dargestellt werden von Jemandem, der eben wie Sie das Volk aus eigener Anschauung kennt, unter ihm lebte u. aufwuchs; aber Sie stehen jetzt auf einer Bildungsstufe, die noch nicht die rechte fürs Drama ist, Sie wollen, — was sehr schön von Ihnen ist, nun auch die andern gewaltsam bilden, das taugt nicht, das gehört nicht auf die Bühne; das muß heraus aus dem Stücke." Auerb. meinte, „wenn das Volk, wie Sie meinen, Recht hat mit seiner Naivetät, dem Rohen an ihm, so kommen wir nie zu einem nationalen Gesamtleben; ja, ja, Sie wollen Bildung, der Gedanke, daß ein Bauer seine Tochter durchaus keinem Bauern geben wolle, ist wirklich dramatisch, — aber Sie zeugen mit dem Ende nicht zu Gunsten der Bildung, sondern zu Gunsten der Rohheit, der Naturwüchsigkeit. Die Declamation des Baron[60]) gegen die jetzigen

[59]) Verleger der „Illustrierten Zeitung" u. d. „Pfennig-Magazins" in Leipzig.

[60]) Akt I, gegenüber seinem Freunde, Baron Lilienstern.

Weiber ist unbegründet; er hat kein Recht, unsre Weiber so hart anzuklagen. Und Äußerungen wie: der (bloße) Egoist sei staatsgefährlich, sind kindisch u lächerlich." (Er warf dabei einen Blick des Mitleids über mich auf Devr.) Daß dort der Sinn zu Grunde liege, „daß die einzige pract. Möglichkeit, den Zwiespalt zwischen Egoism. u Liebe zu lösen, nur sei, wenn der Egoism. des Einzelnen im Streben für die Wohlfahrt Aller seine eigene Befriedigung finde, — lag A. zu fern!! —

Kurz, ich sah, daß weder D. noch A. die Idee u. daher auch nicht die Expos., nicht die Peripetie, nicht die Katastrophe u. nicht die Lösung begriff, kurz, daß Beide recht gescheidte Menschen seyn mögen, aber es halt auch nicht zu einer objectiven Anschauung unserer Verhältniße u. ihrer tiefsten Grundlagen gebracht haben.

Je mehr ich, lieber Freund!, diese unsere berühmten Dichter u. Schriftsteller studire, desto mehr berechtigt erscheint mir der Richter meines Stückes, wenn er auf die Äußerung des Amtmann[61]), der Baron sage: „Der gesundeste Kern des Volkes liege im Bauernstande. In ihm liegen die Keime zur Verjüngung unserer entarteten Staatsgesellschaft" — antwort(et): „Respect! Der Baron hat Kopf u. Herz am rechten Fleck," u. hierdurch u. durch noch manche andere Momente der Entschluß in ihm reift, zum Reformator seines Standes in jeder Beziehung zu werden, u. wenn er an diese Idee seine Kraft, sein Vermögen u. sein Leben wendet.

Ich fühlte mich nicht berufen, diesen Herrn gegenüber, die mich wie einen Minderjährigen behandelten, mein Stück zu vertheidigen; ich dankte für ihre Theilnahme, versprach, ihre Bemerkungen reiflich zu erwägen, ehe ich einen Entschluß faßte. Ich bath aber keinen um eine Empfehlung an irgend einen Buchhändler, denn ich sah, daß auch Sie mit Ihrer Ansicht vergeßen waren.

Möchten Sie trotz dieser neuen Erfahrungen sich so beruhigt fühlen wie

Ihr Bchr.

---

[61]) I. 2.

9. Dresden[62]), 10/12. 850.,
morgen 4½ Uhr.

Lieber Freund!

Mein letzter Brief an Sie über Auerbach u. Devr. macht mir einigen Kummer. Es kommt mir vor, als ob Sie mich undankbar u. unliebenswürdig finden müßen nach Lesung so herber Äußerungen. Sey es!, mögen Sie mich nur stets wahr erfinden und zugestehen, daß mir im Innersten meines Wesens nichts so fremd ist als die L ü g e, diese fruchtbare, aber feige Mutter aller unserer erbärmlichen Zustände. Vielleicht hab' ich Ihnen auch nicht so weh gethan, als ich in diesem Augenblick glaube, vielleicht würde ich zwei oder drei Tage nach der Vorlesung vernünftiger geschrieben haben; kurz, ich muß die Sache erwähnen, weil ich ungewiß bin, ob Sie mich nach diesem Schreiben nicht doch ein wenig falsch beurtheilen.

Und wahrhaftig, diese Rücksicht ist heute der einzige Schatten in dem Glanz meiner Freude über meine neuesten Leipziger Erlebniße. Ich habe von Brckh. ein Honorar bekommen für den Trank, denken Sie, ein Honorar von 100 Thalern für eine Auflage von 750 Exemplaren. Wer hätte geglaubt, der da weiß, wie ich das Geld ansehe, daß mir diese lumpigen 100 Thaler so viele Freude machten! Wahrhaftig, nicht sie, aber alles, was darum u. daran hängt. Ich brauchte also doch nicht mehr zu verhungern, wenn ich bloß poetisiren will. Ich bin nun gewiß, daß man meine Arbeit wenigstens des Druckes würdig erachtet. Ich kann ihnen nun sagen zu Hause, seht, daß ich doch kein Narr bin, einem Narren hätten so kluge Leute wie Brockhaus für eine Dummheit schwerlich 100 Thaler gegeben. Und ich kann zwei oder drei Monate davon leben, u. frei u. sorgenlos

[62]) Am 8.—9. Dezember weilte B. in Leipzig, um mit Brockhaus über den Druck des Tr. d. V. abzuschließen. H. hatte ihm den Weg geebnet: „Ich habe Brockhaus veranlaßt, das Stück in Verlag zu nehmen; ich habe also eine Art moralischer Verantwortung für dasselbe." (An F. Lewald, 17. Febr. 1851, ungedr.); angefügt ist die Bitte, die Rezension des Stückes im „Morgenblatt" zu übernehmen. — Aus Leipzig ist auch der Abschiedsbrief an K. datiert (= Schaer, S. 272 ff., Nr. 2—3), in dem die Dresdener Erfahrungen gestreift und dem Dichter Dank gesagt wird, weil er als „poetischer Mensch" den Leidensgefährten stets am besten verstanden habe.

leben u. mich wiegen auf den fluthenden Wogen meiner noch jungen u. doch männlichen, meiner kindlichen u. doch gewaltigen Phantasie! O daß Sie wüßten, was es heißt für einen Menschen, wie ich bin, endlich, endlich auch einmahl von der nüchternsten Menschensorte um der Wärme meines Herzens willen — h o n o r i r t zu werden! Wie die Geschichte ging u. kam, wird Ihnen vielleicht der junge, recht liebe u. liebenswürdig erscheinende Dr[63]) berichten, ich sah später, daß ich auch mehr bekommen hätte, aber ich hätte mich geschämt, inconsequent zu werden wegen ein Paar Hundert Thalern, u. mich verachtet, wenn ich die Kraft, die ich hatte, mit 100 Th. auszukommen, eine bloß momentane hätte nennen müßen.

Und wem dankt' ichs am Ende? Ihnen. Sie kann es doch nicht verletzen, wenn ich trotz Ihrer ungewöhnlichen Empfehlung mit diesem Bettel zufrieden bin. Vielleicht bringen wir das Stück doch auf einer oder der andern Bühne zur Aufführung, u. wenn es wahr ist, daß, was vom Herzen komme, auch zu dem Herzen dringen müße, so schwör' ich in der Erinnerung an die Stunden der Zeugung dieses Productes, daß mein Stück gefallen wird, wo nicht bloß Augen u. Ohren, sondern auch Herzen zugegen sind. Ja, ich schwöre, daß sich bei einer genialen Darstellung, mit Leßing zu sprechen, selbst das Haar auf dem Schädel des Ungläubigen sträuben muß. Und das wird nichts machen, als die zwingende Gewalt der psychologischen Wahrheit, die Einfachheit, die Natur daran[64]). Videremus.

Ich hab also eine Stellung. Juchhe! Nun ists meine

---

[63]) Dr. Eduard Br., der älteste Sohn von F. A. Br. der mit K. zusammen in Heidelberg bei H. verkehrt u. literarische Kollegs gehört hatte.

[64]) „Einfachheit, Natur u. Klarheit" stehen im H.-K.-Briefwechsel u. im Mod. Dr. H.'s als oberste theoretische Postulate für das moderne Drama (im Gegensatz zur üblichen Intrigen-Verwicklung) stets im Vordergrunde. K. verfolgte diesen Gedanken praktisch in seinen steckengebliebenen dramatischen Entwürfen, theoretisch in mehreren Briefen bis zur letzten Konsequenz: der dramatische Dichter müsse im Notfall auf jede „Illusionierung" des Zuschauers verzichten, ihn im Gegenteil durch frühzeitige Einweihung in seine Absichten zu einer „Art Vorsehung erheben" gegenüber den ahnungslosen Personen (Ermat. II, Nr. 84, Brief v. 23. Okt. 1850).

Sache, meine Zukunft zu gestalten. Meine — bloß? Freund! Sie werden meiner gedenken, wenn mein Stück gedruckt ist, Sie müßen es. Es soll Sie, es wird Sie, so Gott will, nicht gereuen. Meine nächste That solls beweisen; aber ich will, ja ich m u ß meiner Natur nach gewißenhaft arbeiten. Mich befriedigt nur, was aus der Tiefe meines Wesens kommt u. mit derselben harmonisch zusammenklingt. Tausend Grüße u. Küße! Wann kommen Sie nach Jena? Ihr

Bachmayr.

Wien 316 bei Herrn Franz Böttcher.

(Am Rand: Ich muß mit Eisenbahn 7 Uhr Morgens schon nach Hause).

Noch Eins. Ich beschwöre Sie, weder Auerb. noch Devr. etwas zu schreiben, daß mein Stück bei B r o c k h. gedruckt wird. Ja, wo möglich, Niemandem. Es könnte sonst unvermuthet eine perfide Kritik in der allgem. Ztg etc erscheinen u. uns schaden. Ich bin gewiß, daß A. u. Devr., theils aus Theilnahme für Laube, theils aus Oberflächlichkeit im Empfinden u. Denken mein Stück bei aller Anerkennung von Talent, der Kraft zu characterisiren, (ja wie Devr. sagte: besäße ich eine durchaus d r a m a t. Erfindgskraft, aber noch nicht das, was — ich glaube, er meinte: theatralische Mache, das Handwerkliche etc) so ungünstig u. für mich niederschlagend beurtheilt haben. Gewiß ist, daß A. die Affaire mit Laube wußte, gewiß, daß er Devr. davon wenigstens in Kenntniß gesetzt, gewiß, daß alle drei befreundet, gewiß, daß sie durch meinen Sieg alle drei einen Schlag aufs Haupt bekommen, gewiß, daß sie Beide meinten, mir imponiren zu können, gewiß, daß, wenn etc, kurz, sie sind Beide nicht u n b e f a n g e n genug für meine Sache, weil sie eben nicht groß genug sind.

Ich beschwöre Sie also, s c h w e i g e n S i e g e g e n s o n s t J e d e r m a n n vor der Hand, bis Ihre Kritik erschienen ist. Ist diese m o t i v i r t genug, schlagend motivirt, dann wird Jul. Schmidt[65]) etc (den ich nicht besuchte, wozu jetzt?) sie mit andern Worten umschreiben, aber adoptiren. O diese Menschen! Sie haben am Ende doch nur im Privatleben Courage, nicht im öffentl. Leben. Verpflichten Sie auch Brockh. zu diesem Schweigen. Ja?

[65]) In seinem konservativen „Grenzboten", dem literarischen Gegenorgan der liberalen „Bl. f. lit. Unterh.".

10. Prag, 11/12. 50.

Lieber Freund!

Ich bin auf österreichischem Boden. Ich kann nicht wieder zurück in das Capua der Geister, ohne an Sie noch einmahl geschrieben zu haben. Mir ist, als sollt' ich in dumpfe Kerkerluft, als athmete ich hier schon den Pesthauch der moralischen Fäulniß gewißer höherer Regionen, deren Verwesung freilich nur einem aufsproßenden jüngeren Leben vorangeht. Ich fühle mich beklemmt, gedrückt, geängstigt im Hinblick auf die halblähmenden, halbaufstachelnden Qualen, denen mein Herz mit seiner heißen Liebe zum Vaterlande, zur Menschheit nun wieder ausgesetzt zu werden fürchtet. Und wo fände ich Trost, als in dem Gedanken an die Zukunft, die wir erringen müßen? wo Kraft u. Muth, als in dem Gefühle der Pflicht, mitzukämpfen nach Kräften, um die herrlichen Güter in den Mitbesitz unserer ärmeren Brüder zu bringen, deren wir uns in den schönsten Stunden seliger Abgeschloßenheit erfreuen? O daß ich mir wenigstens sagen könnte, Du hast die Kraft, den idealen Gehalt Deiner liebevollen Seele in entzückenden Menschengebilden auszugestalten, oder Du wirst sie noch finden. Ringe nur u. kämpfe unabläßig! Wer hat nicht Augenblicke der Selbstverzweiflung? Des bis zum Tode Müdeseyns? Es müßte ein Gott seyn. Und ringsum diese eisige Kälte, diesen starren Egoismus, diese Verstocktheit der Gemüther, diese Brutalität, diese marklosen, erbärmlichen Geschöpfe sehen zu müßen[66]) — o es ist eine Qual für eine Seele, die blutet, wo sie verachten muß, die weint, wo sie strafen soll, die nur da zu ertragen ist, wo in derselben Brust der Teufel mit Gott zusammen wohnt u. der Erstere den Letzteren zu beßeren Schöpfungen höhnend nöthigt, will er sich das schamrothwerden ersparen.

Die große Seele eines Shakespeare u. Sophokles muß von ähnlichen Höllenqualen zu den himmlischen Schöpfungen veranlaßt worden seyn, an denen sich die gealterte Menschheit ewig wieder verjüngt u. unsterblich trinkt. Die Extreme werden sich ewig berühren. Die Sehnsucht nach Verjüngung

---

[66]) Diese Auffassungen über die moralische, soziale u. politische Verderbtheit Wiens u. der Gegenwart überhaupt decken sich fast wörtlich mit den Ausführungen des Barons im Tr. d. V. I.

muß in unserer abgelebten Generation wahrhaft rührend seyn, u. nur die lebenden Quellen wollen nicht springen in dieser trostlosen Öde der Geister des Tages, und sie bleibt ungestillt. Daß sie nicht allzulange darbe u. leide! Es könnte zu krankhaften Exceßen führen, die nur mit ihrem Tode sich endigen möchten. Darum, wer nur ein Kräutlein hat, ein gesundes, bringe es dar auf dem Altare des Vaterlandes, es hilft vielleicht Einem zur Gesundheit, u. wer weiß?, wie Vielen Kranken e i n Gesundgewordener wieder zur Gesundheit verhilft.

Die Erkenntniß solcher Gesetze der Geisterwelt hat ihr Beruhigendes, Kräftigendes u. Erhebendes. Sie macht den Stolz demüthig, aber auch die Demuth wieder stolz. Wer sie erfaßt hat, muß am Ende Trost finden in einem edlen, wenn auch scheinbar erfolglosen Streben.

Und so schreib' ich mich wider Willen hinein in die Nothwendigkeit des — Schreibens. Und ich wollte eigentlich von den Hinderni߸en unserer Zeit reden (Journalistenfeilheit, Denunziantenpolitik, das noch herrschende lügnerische Pathos etc etc) u. komme wieder dahin, zu begreifen, daß wir ja gar nichts zu thun hätten, wenn sie nicht vorhanden wären. Möchten wir wenigstens Beide zusammen der Leßing u n s e r e r Zeit werden, es wäre doch ein neidenswerther Beruf, beim Himmel! — Welches Material zu poetischen dram. Gebilden liegt aufgehäuft in unserer Literatur! Wenn man da mit kecker Hand hineingriffe u. gestaltete mit der ganzen Fülle psychologischer Intuition u. dem sichern Tacte des Gefühls für das Schöne, Edle, Ewige-Große. Ich glaube, es wird am besten seyn, die alte Literatur mit dem Besten der modernen auf sich wirken zu laßen; sie ins Detail studieren u. ins Gedächtniß mit allen Einzelheiten aufnehmen, schadet nur der Originalität. Was meinen Sie? Was empfehlen Sie mir unter der modernen am meisten? Ich möchte es — sub rosa — doch noch versuchen à la Shakespeare, wenigstens mit einigen Producten. Ich spüre, daß die mir bereits zurechtgelegten Stoffe für die unmittelbare Gegenwart am Ende doch noch viel zu tief u. zu hoch gewachsen seyn dürften, vorausgesetzt, daß die endliche Vollendung in dem Maße beßer würde als der Entwurf, wie dies bei all' meinen Sachen bisher der Fall war. Wie wenn ich, — um leichter Zugang zu finden?, jetzt an die Ausarbeitung eines ganz harmlosen, graziösen u. doch poetischen

(historischen in unserm Sinne) ginge? Ich erwürbe die Mittel vielleicht zu Größerm. Schreiben Sie mir ja selbst über den Tr. in die allgemeine; Brockhaus aber will Ihre Kritik in seinen literar. Blättern haben. Kommt Zeit, kommt Rath. Ich werde das Ganze eher noch innerhalb 8—10 Tagen revidiren, dann wirds zum Drucke eingeschickt. Wenn Sie mir nach Wien schreiben, so schreiben Sie einstweilen an meinen Freund: Adolf Hirschberg, Stadt, Peter, 575, 3t Stiege, 3. Stock, da ich noch nicht weiß, wo ich wohnen werde. Er wird den Brief gar nicht aufbrechen, wenn er die Schrift u. den Ort der Aufgabe sehen wird. Ich grüße Sie tausendmale u. all' Ihre Lieben in Freundschaft u. Treue

Bchr.

(Am Rand: Sie müßen jetzt Porto bezahlen, da ich den Brief bis zu Ihnen nicht frankiren kann).

11. Wien, am 20. Febr. 851.

Mein theuerster Freund!

Sie erhalten hiermit die ersten Zeilen[67]) von mir aus Wien. Meine Briefe von Berlin vom beiläufig 9., die von Dresden vom 6. u 9ten, u. einen von Prag vom 10t od. 11. Dezber v. J. werden Sie wohl erhalten haben. Sie haben darin wohl ein kleines Bild des reichen u. bewegten Lebens gesehen, das ich draußen lebte. Noch hab' ich die mannigfaltigen Eindrücke dieser meiner Reise kaum verarbeitet. Ich habe viel gesündigt u. viel gebüßt, aber Mensch seyn wollen, heißt eben den Muth haben, zu irren, u. wozu dann Vorwürfe? Ununterbrochener Fortschritt, ewige Verjüngung unserer selbst ist der Character unserer eigentlichen Natur, und der Poet als der wahrhaft Fromme muß sich vor Allen zu dem Wahlspruch bekennen: „Denen, die Gott lieben, müßen alle Dinge zum Besten dienen." Ich bin, so Gott will, mehr Mann geworden, u. Mann seyn ist Alles.

Ist daher, theuerster Freund!, Ihre Überzeugung noch die-

---

[67]) Bereits am 11. Jänner 1851 hatte B. an K. geschrieben (= Schaer, S. 274, Nr. 3), allerdings so kurz u. inhaltslos, daß K. am 17. Febr. H. mitteilen muß: „Von B. weiß ich nichts."

selbe, dann bitte, dann beschwöre ich Sie, tapfer zu kämpfen. Es soll, es muß um jeden Preis, wohin es gehört, auf die Bretter. Nur das kann, wird u. muß eine wahre Kraft wahrhaft fördern. Da zeigt sich, „ob der Dichter eine Art Prophet ist, ob er die Electricität, die sich nach u. nach zum Gewitter vereint, vorauswitterte u. benutzte, ob er, tritt er hervor, so erscheint, als habe er das Wetter beschworen; da zeigt sich, ob er seine ganze einzige Kunstaufgabe versteht, den concreten Fall zu adeln u. zu verschönern." Sein Forum ist das Volk, nicht bloß die Gelehrten. Dort ist unmittelbare Empfindung, gesunder Sinn, unverdorbene Natur, liebevoll sich hingebendes Wesen, hier zu zwei Drittheilen das Gegentheil. Nur vom Herzen wird verstanden, was vom Herzen kommt. Noch ist in der jüngeren Literatur wenig, fast nichts da, was ein wahrhaftes Herz zeigt. Reflexion, Blasirtheit, Klügelei[68]) oder rohe Natursucht. Liebe thut Noth im Leben wie in der Kunst, wenn wir nach dem wahrhaft Schönen u. Großen Verlangen haben.

Darum werben Sie Freunde, Freunde, Freunde! Wo noch Herzen schlagen, werden wir sie finden. Ich habe vor wenigen Tagen bei einem meiner hiesigen Bekannten die Vorrede zu Fichtes philosophischen Lehren von Recht, Staat u. Sitte in Deutschld, Frkr. u. E. von der Mitte des 18. Jahrh. bis zur Gegenwart (Leipzig, Dyk 850) gelesen, — u siehe da, die Wißenschaft tritt mit uns zu gleicher Zeit auf den Kampfplatz u. hilft uns siegen. Gegenwart u. Wirklichkeit, aber nicht ohne — Liebe! Das ist der Refrain meines ganzen Seyns u. Strebens seit frühen Tagen z. B.

„Wären die Menschen alle so schlecht,
Wie ich sie im Leid' oft gesehen,
Hätt' ich längst schon, so jung ich bin,
Müßen vor Gram vergehen.
Aber das Leid macht ungerecht,
Und die Menschen verstehen
Kann nur Liebe, die treu u. echt[69])!"

---

[68]) Das geht (auch im Sinne H.'s) vor allem auf Hebbel.

[69]) Minor (S. 135) hat das Gedicht aus dem Nachlaß der Pauline Anderer abgedruckt als Nr. 4 des Zyklus „Inneres Leben"; 1854 wurde es gedruckt im österr. Frühlingsalbum, herausg. v. Hel. Truska, S. 194 ff.

oder:

Die Wolke.

„Wenn ich eine Wolke wäre,
Zög' ich nah zur Sonne hin;
Daß dein Anblick mich verkläre,
Hohe Himmelskönigin!
Und von deinen Strahlen trunken,
Regnet' ich aus goldnem Zelt
Meiner Liebe heil'ge Funken
Segnend über eine Welt." etc[70]).

Und damit hätt' ich Unrecht? Einer egoistischen Welt gegenüber freilich, die sich mit ihrem lieblosen u. engherzigen Egoismus berechtigt glaubt.

Ich habe mir von Brockh. 25 Exemplare zu meiner Verfügung ausgedungen. Ich werde dieselben an die Männer der Kritik vertheilen. Außer Ihnen, lieber Freund!, ist eines für H. Dr. K. Fischer u. Gervinus[71]) nach Hdbg bestimmt. Wer aber soll außer Stahr[72]) u. Prutz[73]) u. Jul. Schmitt noch eines erhalten? Möchten Sie das an Brockh. schreiben. Er schickt seine Exemplare zweifelsohne in die bedeutendsten Städte u. kann so leicht meine an die betreffenden Adreßaten durch seine Sortimentsbuchhändler gelangen laßen. Wollten Sie mich auch hierin unterstützen? Sie kennen Ihre Leute. Ich meine natürlich die außerhalb Österreich. Daß Sie mir die allg. Augsbgerin in Beschlag genommen hätten! Das einzige Blatt, das hier in allen Cafés aufliegt. D. h. außer der Berliner constitut. u. Berl. Nationalzeitung.

---

[70]) Gedruckt in Frankls „Sonntagsblättern" 1846, Nr. 8, S. 178: „Eine Wolke". Variante Zeile 3: „Abglanz" (Minor, S. 133, Nr. 1).

[71]) H. u. K. standen zu G. nicht eben freundlich, zumal seit der badischen Revolution 1849; damals leitete er in Heidelberg die „Deutsche Zeitung".

[72]) H. hatte mit Ad. Stahr (1805—1876), dem späteren Gemahl Fanny Lewalds, 1844/45 in Italien innige Freundschaft geschlossen, was seine unveröffentlichten Briefe an beide bezeugen. Freilich führte das seltsame, oft geckenhaft eitle Auftreten des „zweigeschlechtigen Tintentieres" (K.) später eine Entfremdung zwischen H.-K. u. ihnen herbei.

[73]) Rob. Prutz (1816—1872), aus dem Kreis der „Hall. Jahrb." hervorgegangen, gab seit 1851 seine neue Zeitschrift „Das Deutsche Museum" heraus.

Sie begreifen die ganze Bedeutung dieses meines ersten Debüts. Die Kunst muß jetzt mehr als jemals fürchten, der Spielball der Partheien zu werden. Gegenwart u. Wirklichkeit!, wer vermag sich da immer auf der rechten Höhe zu erhalten? welcher Adel der Seele, welche Kraft des Gemüthes, welche Reinheit des Willens ist dazu nöthig von Seite des Producenten wie des Consumenten, um ein Stichwort des Tages zu brauchen? Und doch, wir könnten frische, großartige Schöpfungen haben, wenn die Poeten nicht hinsehen müßten nach links u. rechts, u. wenn nicht auf solche Weise die Unmittelbarkeit einer wahrhaft poetischen Natur beeinträchtigt würde. Ich spüre was in mir von seinem Geist, hätt' ich u. s. w.

Ich habe mich bis jetzt nach meiner Weise gehen laßen. Ich lebe fast noch zu viel von meinen neuesten Erfahrungen. Die Reise war eine nothwendige Folge meines Auftretens contra L., u. dieses letztere eine That der innersten Nothwendigkeit. Was werden die weiteren Folgen der erstern seyn? Das ist mir noch unklar. Ich bin wie andere Menschen meiner Art in der Gewalt von Dämonen u. daher nicht immer Herr meiner selber. Ich ringe, ringe, ringe, mich ganz zu besitzen, und noch ist es mir nicht gelungen; aber ich bin diesem Ziele näher als jemals. Poeten sind die erhabensten u. auch wieder die erbärmlichsten, die weisesten u. auch wieder die thörichtsten, die glücklichsten u. auch wieder die unglücklichsten Menschen. Wer immer Character hätte, wüßte nicht, was Charakterlosigkeit wäre u. s. w., nur als das bewußte Spiel aller möglichen Weltgegensätze sind die Dichter eben befähigt, Welten ins Leben zu rufen, von denen sich die Philosophie nichts träumen ließ. Die Zeit aber, die gekommen ist, ist gerade auch um der Kunst willen wahrhaft welthistorisch bedeutend. Der Absolutism ist offenbar auf die Unterdrückung aller wahren Volkskraft, u. weil die wahre Kraft immer sittlich ist, auf die Unterdrückung aller wahren Sittlichkeit gerichtet. Hier ist der Punkt, der einem modernen Archimedes genügen dürfte, die alte Welt aus den Fugen zu heben, um einer neuern, herrlichern Platz zu machen. Alle großen Revolutionen, die da gelangen, siegten nur durch die ihnen innewohnende moralische Kraft, das darf nie u. nimmer vergeßen werden, wo sie mißlangen, waren sie eben nicht groß u. kraftvoll u. darum unsittlich in ihrer Wurzel. Rüste sich jeder, wie er kann, es wird nöthig seyn in den

Tagen, die da kommen. Wißen Sie, welche specielle Bedeutung für Oesterreich mein Stück hat? Die Kraft Oesterreichs liegt nicht in Handel u. Industrie, sie liegt im Ackerbau. Dieser muß gehoben werden. Nach statistischen Ausweisen muß die Productivkraft allhier auf das Dreifache gesteigert werden, wenn sie dem des Ackers in den deutschen Staaten gleichkommen soll. Wo fehlts? An den Volksschulen, an der Bildung dieses Standes[74]). Das liest man hier im gestrigen Blatte der ostdeutschen Post etc. Da haben Sie einen neuen Beleg für Gegenwart u. Wirklichkeit. Gervinus sagt[75]), Sh. bemächtigte sich der großen Fragen, die die vorzüglichsten Geister seiner Zeit beschäftigt, u. ich sage, das mußte er, wenn die Bühne die Chronik u. der Spiegel des Zeitalters seyn sollte.

Was hören Sie von neuen Büchern? Ich habe inzwischen Waldaus[76]) Nach der Natur u. Aus der Junkerwelt gelesen. Eine edle, liebenswürdige und vielversprechende dichterische Persönlichkeit. Leider überwuchert die doktrinäre Gewandtheit noch die Kraft, die da lebendige Gestalten schafft u. sie d. Handlung u. Situation zu bestimmten Individualitäten abschleift. Dennoch höchst intereßant u. nicht bloß kritisch negirend, sondern positiv schaffend. Machen Sie mich von Zeit zu Zeit aufmerksam auf gute Werke. Waldau könnte das Porträt zu meinem Baron abgegeben haben. Suchen Sie ihn, er ist bedeutend. Das ist endlich ein gesunder Geist, der mitwirken wird, die galvanisirten Leichengestalten Hebbels allmälich ungefährlich zu machen. „Die Krankheit unserer Zeit ist der Retrospectivismus" (Junkerwelt II. Band 26) — der treffendste Ausdruck, den ich kenne. Diese Lectüre wird Sie erfreuen.

Ich halte es in meinem pekuniären u. literarischen Intereße geboten, jetzt die Herausgabe meiner früheren Arbeiten zu veranstalten, als W a l h i l d e, Trauerspiel in 1 Aufzug, K ö n i g A l f o n s o, K ö n i g O'C o n n o r, Trauerspiele in 5 Aufz. L i e b e z w i n g t z u r L i e b e, Lustspiel in

---

[74]) Vergl. die Gedankengänge des Richters u. Barons im Tr. d. V.

[75]) Im „Shakespeare", Leipzig 1849 ff.

[76]) = Rich. Georg Spiller v. Hauenschild (1825—1855). Beide Romane (1850) sind epigonenhafte Produkte der Jungdeutschen Schule voll „zerfahrener Komposition u. Überladung mit Gedankenballast" (R. M. Meyer).

5 Aufz., ferner die Stiefmutter[77]), Schauspiel in 1 Aufzuge, u. endlich einen Band kleiner, zum Theile markiger, zum Theile anmuthiger Gedichte. Sie werden abgesondert den bereits gedruckten, aber nicht veröffentlichten Alfonso bald nach diesem Schreiben erhalten, ich glaube mich seiner nicht schämen zu dürfen. In O'Connor[78]) werden Sie, das wage ich kühn zu behaupten, eine Kraft kennen lernen, mit der sich kein moderner Dramatiker brüsten kann. Ich fordere fürs Drama Männer — u. halte es in unserer männerlosen Zeit für Pflicht, mit Producten hervorzutreten, wo wenigstens ein Mann dargestellt ist. In Alfonso ist ein solcher, wie Sie zugestehen werden, Tortosa. Dieses Stück ist ein Product bloßen Instinktes, ich schrieb da den ersten Akt, ohne den 2t, diesen ohne den 3t etc in bestimmter Anlage zu wißen. Ich sah im Zeugungsmomente nichts als Anfang u. Mitte, u. ahnte nur dunkel das Ende. So kams, daß Tortosa den Alfonso überwucherte. Dennoch halt' ich es in Ihrem Sinne für eine moderne, d. h. für eine Charactertragödie. O'Connor steht zwischen König Lear u. dem Ödipus rex von S. Kann ich meine Kraft nicht entwickeln, so soll man nicht bloß mich anklagen, sondern auch die Zeit, in der ich lebe. Ich werde ihr noch was respectables bringen, wenn sie — mich leben läßt. Wißen Sie, wohin wir jetzt denken müßen wegen der Aufführung? Hamburg, Breslau, Bremen, Leipzig, Frankfurt, Stuttgart. In Leipz. könnte vielleicht Brockhaus etwas beitragen. Was meinen Sie? Ich habe von dem dortigen Dramaturgen[79]) einen Brief, der mir über Frankf. u. Berlin durch Keller zugeschickt wurde, erhalten, worin er seinen ganzen Beistand verspricht u. um ein Exemplar bittet. Er kennt bloß den 1. Akt nach meiner Vorlesung u. die folgenden aus meiner Erzählung u. meinte, die Sache müße beim L. Publikum schon ihres psychologischen Intereßes willen Erfolg haben. Die Kräfte wären auch da. Das ist das Vor-

---

[77]) Auch von diesem Stück ist nur der Titel bekannt.

[78]) Meine Nachforschungen nach dem verlorenen Stück sind bisher ergebnislos verlaufen. Auf Grund der Laubeschen Angaben über Verlauf der Handlung usw. (Minor, S. 143) läßt sich vielleicht mit kühner Hypothese, wie es Frau Müller-Koblitz versucht, das Stück wenigstens in den Umrissen rekonstruieren.

[79]) Am 8.—9. Dez. 1850 hatte B. ihn in Leipzig persönlich aufgesucht.

wärts, das ich wünsche u. brauche, das die Schuld der Zeit, die wir alle zusammen repräsentiren.

Sie haben mir auf keinen meiner vier inzwischen erhaltenen(?) Briefe etwas erwidert. Es war grausam von Ihnen. Ich habe mich längst nach einem Worte des Trostes gesehnt. Ich begreife die Nothwendigkeit, mit der Zeit zu ringen und zu leiden, u. dieses Begreifen schützt vor dem Verderben, aber leiden heißt doch leiden u. braucht wieder eine Zeit, bis es mannhaft besiegt ist. Was meinen Sie? Gerv. nennt die dramat. Literatur der Neuzeit unsittlich, u. wenn es so viel heißen soll als unkräftig, so hat er doppelt Recht, — kann er das Sittliche meines Productes verkennen? Sollte er also gar nichts dafür thun können u. wollen? Kann ich mich in ihm wirklich getäuscht haben? Empfehlen Sie mich Dr. Weber[80]), Dr. Fischer etc., ich bin ein anderer Diogenes nach H. gezogen, um Menschen zu finden, u. ich hoffe, sie gefunden zu haben. Zehn Exemplare stehen Ihnen zu Gebote. Bitte, schreiben Sie an Brockhaus. Soll ich Geleitschreiben einschicken? Welche Qual! Schreiben Sie bald

Ihrem sehnsüchtig harrenden Bachmayr.

Stadt 127, oder vom 26ten d. angefangen

Wieden No. 61.

Tausend Grüße u. Küße. Dieser Tage schreib' ich auch an Keller[81]).

(Am Rande: Wie stehts mit Ihrer Schrift übers moderne Drama? Bedaure, daß die Sache so langsam vorwärts geht. Jetzt mag der Druck beendet seyn[82]). Vorsicht in politischer Beziehung. Die Zeit ist eine eiserne. Wer sie beherrschen will, muß ihr auch gehorchen können! —

Hier ist alles Politikmüde u. will neue poetische Schöpfungen. Vielleicht bekommen Sie nächstens einen Brief von German Mäurer aus Frkfurt. Er ist — ein Mensch in des Wortes vollster Bedeutung. Das ists, was wir brauchen. Ich werde, so Gott will, Eure Hoffnungen nicht zu Schan-

---

[80]) Der Historiker Georg Weber, seit 1848 Direktor der höheren Bürgerschule in H.

[81]) Am 19. März 1851 übersandte er K. drei Exemplare des Tr. d. V. (Schaer, S. 275 f., Nr. 4).

[82]) Das „Moderne Drama" erschien erst Anfang 1852 bei Vieweg, Braunschweig (Vorwort v. 21. Aug. 1851).

den machen. Ich studiere jetzt viel u. fleißig. Neues reift u. wächst[83]! —

[83]) Aus H.'s ungedrucktem Briefwechsel u. anderen Zeugnissen lassen sich wenigstens einige Tatsachen für die Jahre 1851—1856 feststellen: Am 25. Febr. 1851 meldet H. an G. K. das baldige Erscheinen des Tr. d. V., den er in den Bl. f. lit. Unterh. besprechen will; K. soll die Rezension im „Deutschen Museum" v. Prutz übernehmen. Mit Hilfe von Otto Müller (Verfasser mehrerer Romane, z. B. „Georg Volker") hofft er, das Stück sogar in Mannheim zur Aufführung zu bringen. Während K. das Drama eingehend studiert (16. April an H.), erscheint am 25. April 1851 eine erste, kurze Besprechung in der „Deutschen Allg. Zeitung", Nr. 211, die nach Ausdruck u. Urteil, vor allem wegen einiger, nur den Freunden des Dichters bekannter äußerer Tatsachen mindestens aus dem Kreise H.'s, wenn nicht von ihm selbst stammt. B. selbst hatte unterdessen in Wien nur drei Rezensionsexemplare ausgegeben („Wanderer", Leop. Kompert, Schwarzer); das entscheidende Urteil freilich erwartete er von Hebbel (an K. 5. Mai 1851 = Schaer, S. 276 ff., Nr. 5). R. M. Werner (Germ.-Rom. Monatsschrift I, 617 ff., 1909) hat zwar endgültig nachgewiesen, daß die am 14. Mai 1851 im „Wanderer" erschienene Kritik nicht von Hebbel selbst stammt; möglich aber erscheint es mir doch, daß nach gemeinsamen Gesprächen über das Stück Jul. Glaser die absprechende Rezension niederschrieb (vergl. B.'s Behauptungen, Schaer, S. 279 ff., Nr. 6). Jedenfalls hat Hebbel selbst über das Drama mündlich und schriftlich nicht besser geurteilt als der Rezensent (vergl. Tageb. III, 391, Nr. 4881 = Briefe IV, Nr. 350, an Hofrat Teichmann, vom 28. Mai 1851, wo das Stück als „offenbarer Wahnsinn" charakterisiert wird). B.'s ganze Wut richtete sich daher gegen den Mann „mit seinen aschgrauen Ansichten, mit seinen siechen Gestalten, seiner abstrakten Poesie" (Brief Nr. 6—7), seine ganze Hoffnung aber setzte er auf Kossack und Bettina in Berlin, denen K. zur Besprechung Exemplare zustellen sollte, ebenso Fanny Lewald u. Stahr. Immer dringlicher wird der Ton seiner Aufforderungen; doch ist, so weit ich sehen kann, der kurzen Anzeige Kossacks v. 7. Mai in der Constit. Zeitung keine zweite Besprechung gefolgt. Statt dessen nahmen sich nun die Freunde des im „Wanderer" arg angegriffenen Dichters selbst an: in den Bl. f. lit. Unterh., Nr. 112, S. 712 ff. erschien am 2. Aug. 1851 H.'s liebevoll eingehende, meist zustimmende, im Endurteil enthusiastisch übertreibende Kritik, die die brieflich so ernst geäußerten Bedenken feinfühlig dem großen Publikum verhüllte (vergl. Nachwort). Fast gleichzeitig war K. an der Arbeit; sein Brief v. 29. Aug. 1851 (Ermat. II, Nr. 91) kündigte H. gegenüber einen Aufsatz für B. an, den H. (ungedr. Brief v. 29. Aug.)

12. Wien, am 1. Dzb. 857.

Verehrtester Freund!

Sie könnten sich meinethalb in einem Irrthum befinden, u. ich will Sie in diesem Irrthum nicht länger laßen. Auch auf dem Münchner Felde[84]) bin ich geschlagen! Welch' eine Täuschung, in der ich mich seit dem 12. Juli v. J. befand! Und doch bin ich sonst bei aller Phantasie von gesunden,

---

in der Constit. Zeitung v. Rochaus unterbringen half; so erschien dort am 19. Sept. 1851, Nr. 437 (= Nachgel. Schriften, S. 165 ff.) aus der „größeren früheren Arbeit" wenigstens ein „flüchtig gemachter Auszug": auch diese Rezension eine echte Freundestat (vergl. Minor, S. 172 ff.). Darüber hinaus muß K. dem Wiener Dichter brieflich wertvolle Ratschläge für seine „neuen" Dichtungen erteilt haben, denn dessen letzter Brief (Schaer, S. 286, Nr. 9) berichtet unter Anspielung darauf von einem an H. gesandten Manuskript: leider hat sich auch davon in H.'s Nachlaß keine Spur gefunden. Etwa gleichzeitig entschied sich das äußere Leben des Dichters endgültig: zugunsten der Advokatenlaufbahn ließ er nach kurzem Schwanken den Plan einer Wiener Professur fallen.

Damit schweigen Zeugnisse u. Briefwechsel bis 1856 gänzlich; lediglich sechs alte Gedichte sind unter der Überschrift „Inneres Leben" 1854 gedruckt worden (Minor, S. 134 ff.).

[84]) Zur Zeit, als C. v. Wurzbach (1856) die erste biographische Würdigung des Dichters schrieb (Biogr. Lexikon des Kaisertums Österr. I, 111; 1865 nach des Dichters Tode im 14. Bande ergänzt), bekam B. neuen Anstoß zu dramatischem Schaffen durch das Preisausschreiben des Königs v. Bayern (am 6. April 1856 in der Deutschen Allg. Zeitung, Nr. 80, gedruckt): verlangt wurde eine Tragödie in Versen (weil so „am glücklichsten ein wahrhaft poetischer u. sittlicher Gehalt mit dramatischer Wirksamkeit zu verbinden sei") oder ein Lustspiel, beide hervorstechend durch „Einfachheit, Klarheit u. Gediegenheit des Stils u. der Darstellung überhaupt". Als Ablieferungsfrist war der 1. Aug. 1857, als Preise 200 und 100 Dukaten, als Schiedsrichter 5 deutsche Literaten bestimmt. B. reichte, allen Erfahrungen zum Trotz und sicher auch gegen den Willen H.'s (vergl. Brief Nr. 14), der die Beteiligung ihm angeraten hatte, bereits am 12. Juli 1856 ein älteres Versdrama, wahrscheinlich den „König Alfonso", ein; natürlich ergebnislos: aus dem Wettbewerbe ging P. Heyses Drama „Die Sabinerinnen" als Sieger hervor, ohne sich auf der Bühne halten zu können. Bezeichnend ist K.'s mattes, vorsichtiges Urteil (an H. 31. Jänner 1860): „Eine durchaus hübsche und gediegene Arbeit, die, das Tagesniveau betrachtet, nicht viel zu wünschen übrig läßt."

nüchternen Sinnen, bei aller Begeisterung ohne Eitelkeit, bei aller Leidenschaft nicht ohne Besonnenheit! Laßen Sie mich meinen Schmerz wenigstens mit dem Einen Seufzer: Armes Oesterreich! bekennen.

Wie das Leben, scheint es, soll auch die Kunst keine Mäcene mehr zeugen, u. sind sie da, sollen sie nicht mehr verstanden werden. Weibliche Helden müßen uns von der Bühne herab für die uns fehlenden männlichen Helden entschädigen. Welche Ironie! Möchten wir, theuerster Freund!, nach Anschauung dieser Sabinerinnen[84]) etc. nur nicht wie Napoleon über den Dampfer „Fulton" ausrufen müßen: O die Gelehrten! die Gelehrten! — Armes Deutschland! —

Doch was verzage ich? Deutschland hat sicher einen, wenn nicht zwei oder mehre größere dramatische Dichter durch das M=Preisgericht zu erwarten, als Du bist — u. Du bist, was Dir zu wißen Noth thut, überflüßig geworden.

Sie vorläufig resignirt grüßend
Ihr
geschlagener
Johannes.
Stadt 316[85]).

---

[85]) Während das Münchener Preisgericht die dichterischen Hoffnungen B.'s vernichtete, entschied das Jahr 1857 auch über sein äußeres Leben: trotzdem er am 6. Juli 1857 alle gesetzlichen Vorschriften zur Erlangung einer Advokatur erfüllt hatte, mußte er sich ohne ersichtlichen Grund stets andere Bewerber vorgezogen sehen. Beide Ereignisse erklären den Brief Nr. 12 zur Genüge, auf den H. vermutlich nicht einmal geantwortet hat.

Drei Zeugnisse (zwei davon bei Minor, S. 157 ff.) liegen aus dem Jahre 1858 vor: im Frühjahr reist B. zum zweiten Male nach Deutschland; K. v. Thaler trifft ihn in Frankfurt a. M.; auf der Rückreise wird der glühend verehrte Schopenhauer, sicherlich auch H. in Dresden, besucht. Denn nur auf ein persönliches Zusammentreffen, bei dem sich B. vielleicht in Vorwürfen über zu geringe Unterstützung seitens der deutschen Freunde ergangen haben mag, nicht auf den Brief Nr. 12 allein läßt sich das lakonische Urteil H.'s am Schluß seines Briefes vom 28. Mai 1858 an K. erklären: „B. ist verrückt." Und doch sucht dieser jugendlich unfertige und innerlich zerrissene Dichter noch andere zu trösten, wie der Brief an P. Anderer vom 6. Juli 1858 beweist (Minor, S. 158 f.): Leben und Dasein mit Liebe zu umfassen, damit sich die Poesie der Gegenwart enthülle, das empfiehlt er der Freundin, darin sieht er den „einzig gesunden Realismus der Menschen= u. Weltanschauung".

13. Wien, 11. Dzb. 58.

Lieber Freund!

Was sagen Sie zu meiner Spürnase? Der Kladderadatsch kam um zwei ganze Tage mit seinen prächtigen Witzen zu spät[86]).

Ich hoffe Sie vielleicht schon im Laufe der nächsten 8—12 Tage zu sehen, da ich nunmehr meine Sachen in Erinnerung der Abnahme meines Versprechens dem H. Vater des Dr. Eduard Brockhaus anzubieten, früher aber noch mit Ihnen, mein liebenswürdiger, grundgescheidter Freund, deßhalb zu sprechen gewillt bin[87]).

Soll ich Ihnen früher noch etwas zu Ihrem Troste sagen? Sie werden nicht mehr den stürmisch bewegten, sondern einen ganz stillen, ungemein sanften, bescheidenen, ruhigen, gelaßenen Mann finden in

Ihrem

herzlichst grüßenden

Johannes[88]).

---

[86]) Was B. meint, habe ich bei dem Fehlen genauerer Angaben und weiterer Zeugnisse aus dem Jahrg. 1858 des „Kladderadatsch" leider nicht feststellen können.

[87]) Brockhaus hat weitere Werke B.'s nicht gedruckt; 1860 erschien der „König Alfonso" vielmehr (fast unverändert) in Wien bei Dirnböck.

[88]) Für Zwecke und Stationen dieser dritten Deutschlandreise haben wir außer Brief Nr. 13 u. 14 keine Zeugnisse, zumal gerade der ungemein wichtige Vorläufer von Nr. 14, der Brief vom 23. Mai 1859, nicht erhalten ist. So viel scheint sicher, daß B., dem Brockhaus ohne Zweifel die Drucklegung weiterer Dramen nach dem Mißerfolg des Tr. d. V. rundweg abschlug, mit allen Kräften noch einmal versucht hat, alle seine deutschen Freunde für sich mobil zu machen. Nicht nur mit dem Ziel, seinen Werken in Deutschland zur endgültigen Anerkennung bei Theater und Publikum zu verhelfen, sondern offensichtlich hat er jetzt auch, durch seine allmählich verzweifelte pekuniäre Lage gezwungen, weitgehendste Unterstützung in jeder Beziehung als ein ihm zustehendes Recht mehr gefordert als erbeten. Freilich reicht all das noch nicht aus, den Brief Nr. 14 bis in die letzten Ursachen zu erklären; manches wird Rätsel bleiben müssen, so wichtig die Aufhellung dieser Zusammenhänge freilich für den letzten Lebensabschnitt, schließlich auch für den Selbstmord des Dichters sein mußte.

14.

Lieber Freund!

Ich richte heute nochmals ein Schreiben an Sie, u. ich hoffe, es wird nicht mein letztes seyn. Haben Sie in meinem Schreiben vom 23t d. nicht den Vorboten eines neuen Sturms meiner Seele erkannt? Dieser Sturm kam bald darnach u. hat die Luft, in der ich athme, abermals gereinigt. Ich denke, meine Freunde werden sie endlich ganz gesund nennen müßen. Meine Freunde machen mir meinen Kampf mit ihnen saurer, als ich von Freunden erwarten konnte. Sie sind wahrhaftig nicht sentimental, so wenig, wie ich selber. Sie verlangen starke Geduld- und Kraftproben von mir. Sie wollen keine edle Regung, sie wollen ihren nüchternen Verstand in unserer Sache entscheiden laßen. Es sey.

Als ich las, daß kein Rath beßer befolgt worden sey, als der von Gervinus[89]), so dachte ich, meine Freunde seyen endlich in die Materie gekommen, u. so wollte ich denn mit echt deutscher Geduld, so weit ich deren fähig bin, das — Übrige wirklich sich finden laßen. Alle Wege jedoch, die ich bis heute ging, haben mich wieder viel Opfer an Zeit u. Geld, viel Ärger, viel Gift u. Galle gekostet, aber keinen Gewinn gebracht. Doch ja!, ich muß abermals gerecht seyn. Meinen Freunden ist es gelungen, mir alle Mystik aus dem Leibe zu treiben, mir die Abhängigkeit des Menschen vom Menschen, den Druck dieser realen Welt auf Herz u. Hirn fühlbarer als je zu machen, mich zur Erkenntniß zu führen, daß der Mensch bei aller inneren Freiheit ohne eine gewiße, seinen Bedürfnißen entsprechende äußere Freiheit, wenn schon kein Narr, doch wenigstens ein Sklave ist.

Bis hieher allen Respekt vor der Vernunft meiner Freunde. Sollen meine Freunde ewig Recht gegen mich behalten?

Ich bin allen Ernstes nicht länger gewillt, mich in eine schlechte Existenz zu finden u. diese gleich so vielen mit mattherzigem Egoismus auszubeuten. Ich habe ein Recht auf die Verbeßerung meiner Existenz gegenüber dem Volke, dem ich angehöre, gegenüber meinem Vaterlande, gegenüber meinen Freunden; u. weil mir die letztern dieses Recht

[89]) Leider nicht festzustellen.

immer noch vorenthalten, so sehe ich mich heute verpflichtet, es von meinen Freunden zu fordern.

Es war ein gewaltiger Kampf, den ich im Laufe des vorigen Jahres mit den dämonischen Mächten meines Blutes, meines Gemüthes, den ich mit Gott gerungen; allein so gewaltig er war, ich habe mich größer als je aus ihm erhoben. So stolz u. erhaben meine Gottheit ist, so stolz u. erhaben will sie mich selber. Mein Verhältniß zu ihr ist zu meiner Befriedigung geregelt.

Soll ich darnach aber meine immer noch unklaren u. darum peinlichen Verhältniße zu meinen Freunden, die doch nur Menschen sind, wie ich bin, die nicht höher u. erhabener dastehen, als ich selber dastehe, nicht regeln, nicht zu klaren, freundlichen, mich befriedigenden Verhältnißen gestalten können?

Meine Freunde haben wiederholt Kenntniß von den erbärmlichen Kämpfen, in welchen ich mich noch immer befinde, erhalten, und sie schweigen. Meine Freunde kennen alle Triebkräfte meines Wesens, dessen höhere Ziele u. unzureichende Mittel, und sie schweigen. Meine Freunde wißen, was sie mir noch schuldig sind, welche Schadloshaltung ich von ihnen noch zu fordern berechtigt bin, welche Abrechnung sie mir über ihr geheimnißvolles Verhalten gegen mich noch zu leisten haben, u. sie schweigen. Sind meine Freunde wirklich meine Freunde, oder sind sie meine Feinde?

Ich habe diesen Zweifel in den letzten Tagen schmerzlicher als je empfunden. Meine Freunde verlangen von mir die Sprache der Natur u. Wahrheit. Ich werde sie ihnen nicht länger vorenthalten. Mein Herz pochte wieder wie seit langem nicht in gewaltigen Schlägen, u. es kostete mich nicht geringe Mühe, seine — Empörung wider die gealterte und rauhe Vernunft meiner Freunde zu beschwichtigen. War es unbändiger Stolz, Herrschsucht, oder das Gefühl wirklich beleidigter Manneswürde? War es der beißende Stachel erlittenen u. noch immer nicht gesühnten Unrechts? Das Bewußtseyn ohnmächtigen Ingrimms gegenüber vernunftwidrigen gesellschaftlichen u. staatlichen Ordnungen? Der Druck des Gedankens der Unausführbarkeit meiner Ideen ohne die Mitwirkung meiner Freunde? Der Vergeblichkeit aller meiner Kämpfe im Hinblick auf die Unnatur meiner Freunde? War es das Vorgefühl noch herberer, mir bevorstehender Demüthigungen? Wars die Empfindung, mich

mißbraucht zu sehen, von Menschen mißbraucht, denen ich bisher in dankbarer Anerkennung ihres befreyenden Einflußes auf meine Seele so viel des Beleidigenden zu Gute hielt, u. der Glaube, just deßhalb mich von diesen Menschen mißbraucht zu sehen, weil ich gegen sie so viel Rücksicht hatte? War es der Gedanke, von meinen Freunden nicht als ebenbürtiger, mannhafter Bundesgenoße in einem edlen u. großen Kampfe geachtet zu werden, sondern ihnen nur als ergiebiges, urwüchsiges Material zu ihren gegen mich seit kurzem so rücksichtslos gewordenen Studien über die Natur des menschlichen Geistes u. seine Entwicklungsgesetze zu dienen? War es der Dolch des Bewußtseyns meines heiligen Vorrechts, Mensch, u. daher auch für mich, nicht bloß für Andere da zu seyn? Ich fand nach meinem bisherigen Entwicklungsgange bis vor Kurzem wenigstens nachträglich, daß das Verhalten meiner Freunde gegen mich eine gewiße Berechtigung hatte, u. ich achtete daher bis heute die überlegene Weisheit meiner Freunde. So unzufrieden ich seit meiner letzten Heimkehr auch in manchem Augenblick über die Zauderpolitik meiner Freunde war, so habe ich wieder angenommen, daß sie noch nicht klar seyen über meinen Drang nach Thaten, u. etwa meinen könnten, ich wollte ihn auch jetzt noch auf einem andern Gebiet als dem der Advokatie oder allenfalls nebstbei der Ökonomie bethätigen, u. ich fügte mich; ich habe angenommen, daß sie bei der Seltsamkeit meiner vorausgegangenen gewaltsamen Erlebniße noch immer freundschaftliche, wenn auch nach meinem Bewußtseyn unbegründete Besorgniße für die Erhaltung meiner geistigen Gesundheit hegen würden, wenn sie die mir im Intereße der von mir vertretenen Sache zugedachten weitern, meinen so lange unbefriedigt gebliebenen Bedürfnißen entsprechenden Erlebniße nicht nach dem ganz gemeinen u. ganz gwöhnlichen Verlaufe menschlicher Begebenheiten erfolgen ließen[90]), u. ich fügte mich; ich habe ferner angenommen,

[90]) Will man einen leidlich sicheren, positiven Kern aus all diesen rätselvoll-allgemeinen Gedankengängen und Vorwürfen herausschälen, so läßt sich vielleicht folgende fixe Idee des Kranken festhalten: den ehrgeizigen Plan, Deutschlands „Shakespeare" zu werden, haben die deutschen Freunde durch enthusiastische Erhebung und Propagierung seiner dramatischen Werke in ihm erweckt, so daß er seit 1850 alles diesem Ziele opferte. Fehlschläge, Ablehnung, Hohn und Spott der litera-

daß meine Freunde, obgleich sie weder an meiner leidenschaftlichen Neigung noch an meiner Fähigkeit zur Selbstthätigkeit zu zweifeln Grund haben, von dem raschen(?) Eintritte der Erfüllung meiner nächsten Wünsche[90]) eine Erschlaffung meiner Thatkraft besorgen könnten, u. ich fügte mich; ich habe endlich angenommen, daß meine Freunde die volle Nüchternheit meines Geistes außer allen Zweifel gestellt sehen müßten, ehe sie mich in den Besitz u. Genuß der mir wahrlich bald sauer gemachten Früchte meiner bisherigen Arbeit treten laßen wollten, u. gutmüthig, wie der deutsche Michel nur seyn kann — wenn auch im Stillen über die altersgraue Weisheit der Freundschaft lächelnd, fügte ich mich, um des lieben Friedens willen, und weil ich meine Freunde wirklich brauche, wieder und wieder.

Plötzlich aber erkenne ich zu meinem nicht geringen Schrecken, im Hinblicke auf alle meine bisherigen Erlebniße, daß meine wahrhaft deutsche Geduld auch meinen Freunden gegenüber erschöpft ist. Es wird mir auf einmahl hellleuchtend klar, meine längere Bescheidenheit, meine längere Demuth, meine längere Geduld wird zum Verbrechen an mir, am Vaterland, an der Menschheit.

---

rischen Welt war der Lohn. Durch diese Verleugnung seiner „epochemachenden" Werke hat die ganze, rückständige Kulturwelt ein unendliches Unrecht an dem Dichter begangen. Die Freunde haben also als gleichstrebende Genossen, als bisherige Berater und Führer, die Pflicht, das Unrecht der Menschheit an ihm wieder gutzumachen, seinen Werken zur Anerkennung, ihm selbst vor allem zu einer menschen- und dichterwürdigen Existenz zu verhelfen. Mit diesen irrsinnigen Forderungen ist er in Deutschland bei H. u. a. (Gervinus?) aufgetreten. Alle aber haben ihre pekuniäre Hilfe davon abhängig gemacht, daß er selbst es zunächst im Berufe zu fester Anstellung bringe; allem Anschein nach haben sie ihn ferner auf die Notwendigkeit einer reichen Heirat hingewiesen und die Vermittlung dieses letzten „Rettungsankers" selbst in die Hand genommen (dahin ist wohl der Ausdruck „künstliches Schattenspiel" zu deuten!); ob mit Zustimmung des Dichters, erscheint fraglich; man hat sogar den Eindruck, als sei er im Streit geschieden. Immer dringlicher werden — in Parallele mit seiner verzweifelten Lage — seine Forderungen nach ideeller wie materieller Unterstützung; alles Unglück und eigene Verschulden schließt sich im Kopfe des Kranken zur fixen Idee einer Verfolgung durch seine Freunde zusammen, bis der wahnwitzige Brief Nr. 14 allem die Krone aufsetzt.

Diese meine jetzige, miserable Existenz sollte der ganze Lohn meiner bisherigen Anstrengungen seyn u. bleiben? Sind meine Mittel nicht fast gänzlich erschöpft? habe ich nicht schon fast alle meine wenigen Pretiosen ins Versatzamt geschickt? muß ich mich nicht schon mit meinen Gläubigern herumbalgen? Kann ich bei den elenden Creditverhältnißen wirklich noch Schulden machen, wenn ich auch wollte? Muß ich nicht in vollem Ernste an den Verkauf meiner Wirthschaft denken? Bin ich, um vorläufig existiren zu können u. meinem praktischen Berufe nicht untreu zu werden, nicht vielleicht nochmals genöthigt, der Characterlosigkeit, der Lüge zu dienen?

Und das Alles wegen der Mattherzigkeit, der ewigen Bedenklichkeit, der herzlosen Nüchternheit, der Halbheit meiner sogenannten Freunde? Dieß alles darum, weil sie dieses u. jenes meiner früheren Worte noch nicht als vollgiltige Probe meiner Nüchternheit erfanden? Wie stehe ich denn eigentlich zu den Männern, die ich bis heute für meine Freunde hielt? Leb' ich ihnen gegenüber vielleicht auch noch in Illusionen? Wozu länger diese meine dumme Vertrauensseligkeit? Habe ich, der ich meinen Freunden bisher, als ein nach Wahrheit und Klarheit ringender Mensch, Wahrheit u. Klarheit als Mann geboten habe, endlich nicht auch das Recht, Wahrheit u. Klarheit von meinen Freunden zu fordern?

Meine Freunde haben mich, durch ihre glücklichen Verhältniße und meine Naivetät begünstigt, seit 850 zu ihrem Gefangenen gemacht. Sie hatten die männliche Absicht, mich zu jenen höhern Pflichten, deren Bewußtseyn mich sie suchen ließ, vollkommen heranzubilden, u. diese meine volle Ausbildung u. Läuterung machte meine Gefangenschaft bisher nothwendig. Ich anerkannte bis heute diese ihre Weisheit mit Wort u. That. Wollen mich meine Freunde aber länger als ihren unreifen Zögling, sich als meine Hofmeister betrachten? Wo soll ich heute noch nach Allem, was ich mit ihnen erlebte, auf dem mir angewiesenen Wirkungsfelde ihre geistige Überlegenheit erkennen? In ihrem Schweigen auf meine an sie gerichteten Briefe? Schweigen ist die Tugend des Sklaven, sagt Tacitus. In dem künstlichen Schattenspiel, das sie für mich konstruirten[90])? Das ist längerhin ein Spiel für Kinder, nicht für Männer. In ihrer mir bekannten Religiosität, in ihrer Moral, in ihrer Politik? Ihre

Religiosität, ihre Moral, ihre Politik, so weit sie mich seit den letzten Tagen betrifft, erscheint mir faul wie der Staat, in dem ich lebe, und muß, will sie meine Anerkennung länger beanspruchen, in Bezug auf mich einer gesundern Religiosität, einer gesundern Moral, einer gesundern Politik Platz machen. Was thaten meine bisherigen Freunde außer der großen Fopperei mit H. v. Löwenthal u. dem M. Preisgericht[84) u. 90)], zu deren Durchführung, bei einem für sie so durchsichtigen Character wie dem meinigen, wahrlich kein ungeheurer Aufwand von Scharfsinn erforderlich war, an mir so Besonderes? Sie setzten bisher allen meinen Positionen fast nichts als abkühlende Negationen entgegen, u. ist es auch ihr nicht geringes Verdienst, daß sich meine Positionen dadurch läuterten, so haben sie doch nicht aufgehört, Positionen zu seyn, u. wollen u. sollen nicht länger negirt seyn, wenigstens von Männern nicht negirt seyn, die Einsicht genug besitzen, sie zu begreifen, Gewissen genug, sie anzuerkennen, praktischen Verstand u. warme Vaterlandsliebe genug, sie früher oder später zur Herrschaft bringen zu helfen. Ich bedarf aber zu diesen meinen Zwecken der Mittel, ich bedarf des Geldes, der Protektion. Und wenn mir meine Freunde diese Mittel schuldig sind, sind sie berechtigt, sie mir länger vorzuenthalten?

Wie? Habe ich, was ich während unsers Streites einmahl, sey es in dummer Schlauheit oder in wirklicher blöder Bescheidenheit, hinwarf, denn so gar nichts für die große Sache unserer Nation geleistet? Bin ich so arm, als ich mich zuweilen im Hinblick auf gewisse Schulden, die ich habe, hielt, und zuweilen, verlaßen von meinen Freunden, noch halte? Befindet sich der Capitalstock zur Befriedigung aller meiner physischen, geistigen u. gemüthlichen Bedürfniße, zur Sicherung meiner selbst zu höhern Zwecken erforderlichen Mittel nicht in meinen Händen? Mißkennen meine Freunde die Diamanten, die ich besitze? Sind meine Dramen nicht wahrhaft naive Kunstproducte von neuem, schöpferischen u. gewaltigem Gehalte? Ist im Laufe dieses Jahrhunderts auf dem Gebiete des Dramas Volksthümlicheres, Großartigeres, Gewaltigeres, Gesunderes geschaffen worden? Bin ich mit ihnen nicht im wirklichen materiellen Besitzthum? Repräsentiren sie, von einem höhern nationalökonomischen Standpunkt aus, nicht blankes Gold? Werden sie sich nicht früher oder später in solches Metall verwandeln, ohne zu Grunde

zu gehen? Wird die gesunde Luft, die diese meine Jugenddichtungen durchweht, nicht bald die ganze ästhetische, sittliche, sociale, religiöse u. politische Atmosphäre unserer verpesteten Zeit reinigen helfen? Weht sie mir nicht bereits aus diesen u. jenen Blättern u. Büchern, nicht auch aus den Blättern der Stimmen der Zeit, ungeachtet der Ignorirung meiner Producte von Seite des H. A. Kollatschek[91]), vertraut u. wohlthuend entgegen? Ist der kulturhistorische Gedanke, der durch meine Dramen in Verbindung mit meinem Art. c. L. u. meinen übrigen Poesien && ausgesprochen wird, nicht der zur rechten Zeit, am rechten Orte geborene rechte Gedanke? Bin ich mit meinen Kunstschöpfungen nicht der poetische Repräsentant des in dieser entgötterten Welt einzig noch möglichen Idealismus, des Idealismus der Wirklichkeit[92])? — Allein, kann der von mir bisher mit aller Hingebung vertretene Gedanke volles Leben gewinnen ohne das Weiterleben u. Weiterstreben seines Schöpfers, der ihn in der Begeisterung seiner Jugend am Altar des Vaterlandes als Leuchte aufgestellt, weithinstrahlend über eine verworrene Gegenwart und alle Zukunft erhellend? Ist das Vaterland, dem ich, ein anderer Prometheus, Licht vom Himmel gebracht, ein todter Begriff? Sind außer mir nicht auch meine Freunde das Vaterland, u. lebt es u. denkt es nicht? Und unter diesen meinen Freunden sollte sich kein hochgesinnter, reicher Mann[93]) mehr finden, berufen vom Schicksal, mir durch ein paßendes Darlehen auf diese meine Kunstschöpfungen, oder durch Ankauf einer oder der andern oder aller mir meine weitern Wege zu ebnen? Kann ich bei allem Geiste ohne die bis jetzt noch herrschende Macht des Jahrhunderts, ohne Geld, meine Ziele erreichen? Bedarf ich, um aus meiner Schlammastik zu kommen, just einer reichen Frau? Kann ich, ohne mich selbst als freyen Mann zu fühlen, nach dem Herzen u. der Hand eines edleren, freyen Weibes begehren? Wäre der auf mich fallende Schatten eines

[91]) 1858—1860 erschienen in Gotha, dann Leipzig als national-liberale Monatsschrift für Politik und Literatur, unter Mitarbeit von Hebbel und Vischer.

[92]) Ähnlich im letzten Brief an Pauline Anderer (Minor, S. 158 f.).

[93]) Diese Sehnsucht nach einem Mäzen durchzieht alle öffentlichen und brieflichen Äußerungen B.'s, stets verbunden mit dem Hinweis auf das Schicksal berühmter früherer Dichter.

Verdachts, sie nur wegen ihres Geldes genommen zu haben, nicht ebenso entehrend für mich als sie selbst?

Allein, — u. hier liegt die mir nun schon so fühlbare Grenze meines Wirkens, wer weiß um den eigentlichen, wahren Werth dieser meiner Jugendproducte außer mir u. — meinen Freunden? Habe nicht ich, haben nicht meine Freunde dafür gesorgt, daß ihr Werth der großen Welt bisher unbekannt geblieben? War diese Maßregel nicht geboten durch eine weise Politik? Traf ich hier nicht in meinen Gedanken mit dem Gedanken meiner Freunde zusammen? Eine Politik aber, welche die vorläufig für die Welt noch todten Werke des Schöpfers schützte, den lebendigen, für alle Welt lebendigen Schöpfer aber länger ungeschützt vor Noth u. Mangel, vor Schmach u. Erniedrigung ließe, wäre sie weise? Leiden meine Freunde nicht, wenn sie wißen, daß ich leide? Sind ihre Intereßen getrennt von den meinigen, und fördern u. vernachläßigen sie mit meinen Intereßen nicht auch die ihrigen? Stellen sie aber durch ihre längere Negation nicht jene übertriebene Forderung an meine menschliche Schwäche (selbst ein Prometheus ist nicht frei von Schwächen), welche die Verkrüppelung unsers Geschlechtes hauptsächlich veranlaßte? eine Forderung, die vor der reiferen Wissenschaft unserer Tage als ein Frevel wider die Natur erscheint? Sind meine Freunde trotz der schmerzlichen Erfahrungen, die sie selber gemacht haben, am Ende vielleicht immer doch noch bloße unpraktische Idealisten, nicht jene lebensfrischen Realisten, wie die Zeit sie braucht? Habe ich auch ihnen, wie früher so vielen Menschen und Halblingen unsers Geschlechts, bloß den höhern Adel meiner Natur aufgedrückt und diesen in ihnen, nicht sie selber, gesehen? Habe ich bis jetzt nicht mit Menschen von Fleisch u. Blut, habe ich mit bloßen Schatten gestritten? Oder wollen sich meine sogenannten Freunde längerhin einen gemeinen, dummen Spaß mit mir machen und mich außerdem die für mich wirklich empfindlichen Kosten dieses Spaßes tragen laßen? Haben sie eine klare Vorstellung von der reizbaren Organisation einer, wenn auch glücklicherweise sehr kräftigen, Dichternatur, u. wollen sie mich durch längere Nöthigung, mich gegen ihre Rechtsverweigerung in unerquicklichen Kämpfen zu vertheidigen, aufreiben oder zu einer Tollheit verleiten? Sind sie in Unwißenheit über die saubern Verhältniße des Staates, in welchem ich lebe? Wissen sie nicht, daß in ihm

zehn Schurken, hundert Einfaltspinsel u. tausend Schwachköpfe sich leichter durchbringen als ein einziger ehrlicher, charaktervoller Mann? Wollen sie mich zum Treubruch an meiner besonnenen Natur, zum Verrathe an meinen Ideen bestimmen? Wünschen sie mich frei von allem Egoismus, u. wollen sie in mir eine kräftige Natur respektiren? Wollen sie mich erst in einem Anfalle von Verzweiflung an der Möglichkeit, mich nach allen meinen Richtungen ausleben zu können, mit ihrer Schadloshaltung überraschen? Bin ich der einzig Gesunde unter lauter Kranken, der einzig Nüchterne unter eitlen Schwärmern?

Ich rede nicht davon, daß mir meine Freunde morgen oder übermorgen die gewünschte Frau[90]) zuführen sollen, das mögen sie halten, wie sie wollen, wenn sie nur dafür sorgen, daß sich das Herz zum Herzen finde. Ich glaube übrigens nicht, daß meine Freunde meine Reife für die Ehe jetzt noch von dem guten Fähigkeits- oder Leumundszeugniß eines hiesigen Advokaten oder von irgend einer publicistischen Leistung, die ich im Hinblicke auf meine Lebensaufgabe, die im Wesentlichen die des Friedens und der Versöhnung ist, nur zweckwidrig fände, abhängig machen wollen; allein so dringend ich einer Frau und eines erquicklichen Familienlebens bedarf, um endlich ein menschenwürdiges Daseyn, wie ich es auch bisher verdient zu haben glaube, führen u. mich konzentriren zu können, so bedarf ich doch noch früher eines männlichen Freundes, eines mit mir sympathisirenden, einflußreichen Mannes, eines Mäcens. Und sollen sich die braunen u. weißen Haare noch immer nicht verstehen? Auch jetzt noch nicht, wo ich nicht mehr mit dem „Bettelstolz der Armuth", nicht mehr mit „dummer Bescheidenheit", sondern gehoben durch das nüchterne Bewußtseyn des gereiften Mannes, vor sie treten würde?

Hier haben meine Freunde noch einmahl die Sprache der Natur und Wahrheit. Ich überlaße es ihnen, zu beurtheilen, ob diese Eingebungen mit den Gesetzen des guten Tones in Harmonie gebracht seyen. Ich bin mir jedoch bewußt, die Bedingungen, welche meine Freunde mit aller ihrer Nüchternheit an mich stellen konnten, nach Maßgabe meiner Kräfte erfüllt zu haben, und stelle ihnen selbst keine Bedingung; denn ich bin mit ihnen überzeugt, daß productive Köpfe, Künstler, Gelehrte, Dichter, wenn sie friedlich neben einander leben wollen, durch ein reines u. treues Gemüth verbunden

seyn müssen, daß aber Naturen ohne Gemüthsreinheit u. Gemüthstreue selbst ohne Motive der Anfeindung auseinander fallen müßen.

In dieser Überzeugung
Ihr
bisher getreuer
Bachmayr[94]).

Wien, 31. Mai
859.

---

[94]) Geantwortet hat H. auf diesen maßlosen Ausfall anscheinend nicht, doch scheint er den Dichter 1859 in Wien noch einmal gesprochen zu haben; wenigstens schreibt er an G. K. (ohne Datum!): „B. habe ich in Wien gesprochen. Er ist so verrannt in Eitelkeit und träumt immer nur von der Größe des Geleisteten, statt Neues zu tun, daß wohl schwerlich viel aus ihm werden wird. Sein Unglück ist Wien." (Zitiert nach M. Preitz: „G. Kellers dramatische Bestrebungen", Marburg 1909; im Nachlaß H.'s ist der Brief nicht vorhanden, eine Auskunft über die Fundstelle von Pr. noch nicht eingegangen.)

H. hat recht behalten, und vom schließlichen Zusammenbruch des Unglücklichen wird unter den ehemaligen deutschen Freunden niemand überrascht worden sein. Zunächst wieder das typische Bild: B. geht mit seinen alten Dramen erneut hausieren, läßt auf die Kunde von der Stiftung des Berliner Schiller-Preises 1860 den „König Alfonso" in Wien auf eigene Kosten (fast unverändert!) drucken und reicht ihn am 16. Okt. in Berlin, gleichzeitig erneut bei Laube ein. In Berlin kam er für das ergebnislose Ausschreiben schon zu spät, in Wien lehnte Laube wieder kurz ab; zwei Lichtblicke aber gab es doch: den aufmunternden Brief von Aug. Böckh v. 13. Jänner 1861, der sich das Werk als Dedikation erbat, und das Schreiben des Freih. v. Münch-Bellinghausen (= Halm) v. 10. März 1861, der den Dichter mit klarer Erkenntnis seiner Begabung von den selbsterfundenen auf historische Tragödienstoffe wohlmeinend verwies. Beides veranlaßte den Verblendeten nur zu neuem öffentlichen Auftreten gegen Laube, wieder im „Wanderer", Anfang 1862 (Minor, S. 160 ff.), dem er die Schuld seines nutzlos verbrachten Lebens zuschob, und unter wörtlicher Beifügung der „Offenen Erklärung" von 1850 das Stück zu erneuter Lektüre einreichte; wieder lehnte L. ab, u. wieder gab B. das im „Wanderer" bekannt, diesmal unter Abruck der Briefe v. Böckh u. Halm. Die Öffentlichkeit war fast geschlossen gegen ihn; Hebbel charakterisierte dies „Solo-Lustspiel" mit seiner „Unverständigkeit u. Taktlosigkeit" in der Leipz. „Illustrierten" v. 11. Okt. 1862, selbst die Freunde (v. Thaler) tadelten dies arrogante Auftreten für das eigene Werk; lediglich die Berliner

Nachwort.

Wer die Tatsache als richtig anerkennt, daß große politisch-geistige Bewegungen und Umwälzungen im Leben der Völker auch in die Brust und das Leben des Einzelnen einzugreifen, die in selbstsicherer Ruhe Thronenden zu entwurzeln, andere dagegen, die in normalen Zeiten sich zu keiner irgendwie erkennbaren Bedeutung zu erheben imstande wären, wenigstens für kurze Zeit über sich selbst hinaufzuwirbeln vermögen, wird wie ich aus der Lektüre dieser Briefe den Eindruck mitnehmen, daß das ganze Leben dieses unglücklichen österreichischen Dichters in den wenigen Monaten seiner ersten Deutschland-Fahrt gipfelt und beschlossen vor uns liegt. Daher ist kein Dokument für sein äußeres und inneres Dasein wichtiger als diese 14 Briefe: rückwärts und vorwärts klären sie uns den Blick zur Gesamtüberschau. Mit allen seinen Werken in der Tasche, flattert er, beschwingt von dem „Völkerfrühling", der auch ihn emportragen soll,

---

Nationalzeitg. (23. April 1862, Nr. 97) sekundierte ihm durch Polemik gegen allmächtige Bühnenleiter.

B. selbst scheint danach alle Dichterhoffnungen begraben zu haben; wohl aber setzt nun das von Minor entdeckte, scheinbar einzige, dafür um so leidenschaftlichere Liebeserlebnis des 45jährigen ein, dessen Gegenstand eine Dame der Aristokratie (vielleicht im Hause des Freih. v. Pratobevera) gewesen sein muß; ob auf Grund der Heiratsvermittlung der deutschen Freunde die Annäherung erfolgte, ob andere den Dichter in wohlmeinender Absicht oder als ahnungslose Zielscheibe ihrer Spottsucht einführten, bleibt unklar. Genug, der ewig Kindliche, ewig Exzentrische begann sich, weit über seine Mittel, in Kleidung u. Lebenszuschnitt der höheren Gesellschaft anzupassen, schlug überraschend 1863 die endlich erlangte Advokatur in der Provinz aus, mußte schließlich das väterliche Grundstück verpfänden — u. doch war anscheinend alles umsonst. Diese „letzte barbarische Enttäuschung", verbunden mit körperlichem Zusammenbruch u. sicherem Siechtum, scheint seinen Entschluß beschleunigt zu haben: nach sorgfältig geheim gehaltenen Vorbereitungen ging er, der „das Opfer eines wohlberechneten Eingriffs in sein Leben geworden" zu sein glaubte, am 23. Aug. 1864 in die Donau (vergl. ausführlicher Minor, S. 168—171).

der deutschen Hoffnung zu, und als er ihr mit versengten Flügeln den Rücken kehren muß, sinkt er (auch geistig) in die Amtsstube eines Advokaturskonzipienten zurück, und die Flugkraft des Geistes, zu neuem Schaffen fernerhin unfähig, erlahmt — nur in kindisch-taktloser Pressefehde, in Bestürmung oder Beschimpfung der deutschen „Retter" flackert sie noch einmal auf.

So ist Bachmayr ein Schulbeispiel dafür, daß dichterische Größe erst auf dem sittlichen Fundament menschlich-charaktervoller Geschlossenheit erwachsen kann: trotzdem die Zeit ihn über sich selbst hinauszurufen schien, ist er nicht an ihr, an sich selbst ist er zugrundegegangen — und doch steht er der tragischen Selbstvernichtung eines Lenz vielleicht ebenso fern wie dem mannhaften Sichdurchbeißen Kellers oder gar Hebbels; ein Zug von Spießbürgerlichkeit haftet ihm bei aller Exaltiertheit doch immer an, und der Trennungsstrich, den Hebbel in der Vorrede zur „Maria Magdalena" zwischen traurigem und tragischem Schicksal zieht, könnte eigens für B. gedacht sein. Im Grunde passiv und mutlos, immer in geheimer Sehnsucht nach der starken Hand, die ihn mit kräftigem Schub zum Erfolg stoßen soll, hetzt ihn dieser (seinem innersten Wesen erst aufgezwungene) Trieb nach Deutschland zu Freunden u. Bühnen, die tun sollen, was er am liebsten sich selbst verdankte: man denkt an ein Roß, das den Sporn scheut und danach schlägt, in der Not aber doch danach schielt (mehr bedeuten die jünglingshaft-unverständigen Ausfälle gegen Laube, die Berufung auf Kaiser und Volk auch nicht!) Ehrenhaft, freundlich, humorvoll und liebenswürdig im Umgang, ohne Neid auf Glücklichere, dabei zeitlebens unfertig und unreif, durch die Schwäche seiner Natur innerlich zerrissen, äußerlich exzentrisch, zuletzt empfindlich und ungerecht — so tritt uns B. in den Briefen entgegen; und mit den Worten, daß er „nicht diejenige Ruhe und Unbefangenheit besitzt, welche ich an poetischen Talenten zu treffen wünsche," hat Keller das tiefste Urteil über ihn schon 1850 ausgesprochen.

Daher läßt sich auch bezweifeln, ob es ein Glück war, daß ein so klarer und sicherer Geist wie Hettner in diesem Haltlosen Prätentionen verstärkte, hinter denen keine Kraft stand. So hat der arme Teufel, der die äußerliche Förderung begierig einsog, jede Kritik aber eher zu entkräften als innerlich sich nutzbar zu machen trachtete, in dem (anders als

bei Keller!) keine Selbsterkenntnis das verzweifelte Streben regulierte, von diesem Standpunkt aus nicht einmal so Unrecht, wenn er im letzten Brief die deutschen Freunde für alles Unglück verantwortlich machte. Hettner hat sich bei ihm wie Keller, im Streben, Deutschland den dramatischen Messias zu schenken, von seiner Theorie und der Freundschaft den klaren Blick für die realen dramatischen Fähigkeiten beider Genossen trüben lassen. Daß Keller nach langen, schweren Jahren den dramatischen Irrweg verließ und seinen Beruf fand, B. unter dieser „Führung" zugrunde ging, reiht jenen unter die großen Dichter des 19. Jahrhunderts, diesen unter die vergessenen ein: letzthin bleibt eben jeder für sich selbst verantwortlich, eine Wahrheit, die B. sein Leben lang nicht erfaßte.

Es war schon ein Unglück für ihn, daß H. u. K. in ihrer Ansicht über Einzelheiten der Motivierung seines Hauptwerkes auseinandergingen, ein größeres, daß H. — aus Rücksicht auf K., den Dichter und die Angriffe gegen das Werk — die brieflich so ernst geäußerten Bedenken gegen das Trankmotiv und die Episodenfiguren nur zwischen den Zeilen der Rezension durchschimmern oder ganz zurücktreten ließ, das größte aber, daß der Dichter mit dieser Freundestat das Diplom eines anerkannten Dramatikers in der Tasche zu haben glaubte. Mitleid mit einem Unglücklichen darf diese Erkenntnis der Unzulänglichkeit seiner poetischen Leistungen heute nicht mehr verschleiern; mit feiner Analyse der beiden erhaltenen Dramen hat Minor (S. 172—190) das erhärtet.

Zur Vorgeschichte des „Österreichischen Beobachters“*)

Von Herbert Eichler.

Auf wenigen Gebieten des kulturellen Lebens war Österreich vom Beginne des 19. Jahrhunderts so rückständig wie in seiner Presse. Vor dem Jahre 1808 gab es in seiner Hauptstadt, vor allem dank der drakonischen Härte der Zensurvorschriften aus den Tagen Leopolds II. und den Anfängen Franz' II., nur ein einziges politisches Blatt, die „Wiener Zeitung“, die, durch ein Privilegium vor lästigen Rivalen geschützt und durch die offiziellen Kundmachungen eines gewissen Abnehmerstockes versichert, wegen des mangelnden Wettbewerbes, vor allem aber wegen der trägen Unfähigkeit ihrer Pächter in kläglicher Verwahrlosung ihr Dasein fristete. Das Publikum, so weit es durch die Zeitung am europäischen Staats- und Gesellschaftsleben teilnehmen wollte, mußte zur ausländischen, zur deutschen und französischen Presse greifen, die in einigen tausend Exemplaren alltäglich die Grenzen überschritt.

Diesem Zustande gegenüber konnte die Regierung nicht gleichgültig bleiben. Es waren ja die Tage der napoleonischen Herrschaft und die Zeitungen des Auslandes in ihrer überwiegenden Mehrheit Österreich feindlich gesinnt. Einzelne mußten ganz verboten werden, bei anderen half sich die Regierung, indem sie die Nummern mit anstößigen Artikeln einzog — womit aber gar nichts gebessert war, indem das Publikum jetzt erst stutzig und mißtrauisch wurde, sich die verbotenen Blätter auf geheimen Wegen zu verschaffen wußte oder bösen, vergröbernden Gerüchten kritiklos

*) Der vorliegende Aufsatz stützt sich fast durchwegs auf Akten des Haus-, Hof- und Staatsarchivs, Wien (abgekürzt St.-A.), und des Archivs der alten Zensur- und Polizeihofstelle im Ministerium des Innern zu Wien (abgekürzt P.-A.).

gegenüberstand[1]. Das fühlten und wußten die leitenden Männer, wie Graf Philipp Stadion oder der Staatsrat Baldacci selbst am besten, und immer wieder tauchte in ihrem Kreise der Gedanke auf, der allein diesen der Größe und der Geltung der Monarchie unwürdigen Zuständen ein Ende machen konnte: der Gedanke, eine inländische Presse zu schaffen.

Der Staatsrat Anton Freiherr von Baldacci vor allem und der Präsident der Polizeihofstelle, Baron Sumeraw waren es, die stets von neuem auf diesen Gedanken zurückkamen. Einen ersten Anlauf zu seiner Verwirklichung vereitelte 1805 der Ausbruch des Krieges. Nach dem Kriege war es insbesondere eine Schrift des dänischen Staatsrates Freiherrn von Eggers über Preußens Regeneration, die ein Vertrauter der Regierung zu Ende des Jahres 1807 aus Deutschland zugesandt hatte. In dieser Schrift wurden zwei Gegenstände besprochen, die nach Baldaccis Meinung auf die österreichische Monarchie vollkommen angewandt werden konnten; der eine war eben die Idee, „öffentliche Verfügungen und Gesetze, insoweit sie besondere Aufopferungen oder Anstrengungen von den Untertanen erheischen, weniger zu motivieren und sie dagegen in einem öffentlichen Blatte, dessen Verfasser zwar in dem Sinne der Regierung wirken, aber des nötigen Eindrucks wegen auch seine Meinungen mit Freimütigkeit äußern soll, kommentieren und erläutern, überhaupt aber das Blatt so einrichten zu lassen, daß es Vaterlandsliebe und Nationalgeist verbreitet“. Baron Sumeraw wurde durch eine kaiserliche Entschließung befragt, wie sich diese Ideen auf eine ähnliche Unternehmung in der Monarchie anwenden ließen[2].

In seiner Antwort[3] konnte er bereits als Frucht seiner eigenen bisherigen Bemühungen die Pläne zu einer Zeitschrift „Vaterländische Blätter für den österreichischen Kaiserstaat“ der Genehmigung unterbreiten, die denn auch im Mai 1808 zu erscheinen begannen. Die „Vaterländischen Blätter“ waren aber keine politische Zeitung, sie waren eine Zeitschrift, in der geographische und statistische Beiträge zur Kenntnis österreichischer Kultur und der österreichischen Län-

---

[1] St.-A., Kabinettsakt 2665 ex 1808; P.-A. 4 ex 1810.
[2] St.-A., Kabinettsakt 786 ex 1807; 648 ex 1808.
[3] St.-A., Kabinettsakt 530 ex 1808.

der den größten Raum einnahmen und worin sich nur in einzelnen Teilen Ansätze zu einer Tageszeitung vorfanden.

Die „Vaterländischen Blätter“ vermochten auch nicht den Hoffnungen und Ansprüchen der Regierung gerecht zu werden. Die Ursachen sah Baldacci Ende 1808 in dem Umstande, daß der Redakteur, Hofsekretär Armbruster, außer der Leitung der Zeitschrift sich noch auf zu viel andere Dinge einlasse, ferner im Mangel am notwendigsten Stoffe, den sich der Redakteur ohne eifrige, andauernde Unterstützung durch die Behörden nicht verschaffen könne und auch in dem sehr bezeichnenden Mißtrauen der Öffentlichkeit „gegen die Grundsätze der Regierung in bezug auf Publizität und Freimütigkeit. Einigermaßen mag sich dasselbe wohl vermindert haben; aber nur durch die Zeit und durch die Festigkeit kann es ganz gehoben werden[4])“.

Pflegte auch Graf Philipp Stadion, wie Hormayr in seinen Lebensbildern aus den Befreiungskriegen (I², 481) berichtet, den Grundsatz auszusprechen: „Volle Freiheit für die Bücher, keine Freiheit für die Blätter“, ein grundsätzlicher Verächter oder Gegner der Presse war er doch nicht. Im Juli 1808 meinte er in einem Vortrage, daß es „eines der dringendsten Zeitbedürfnisse“ sei, durch ein Journal die wichtigsten Finanzgrundwahrheiten, die der Staatsverwaltung zur Richtschnur ihrer Anordnungen dienen, im Publikum zu verbreiten. Zu dessen Redakteur schlug er einen alten Publizisten der Hofburg, den Polen Kolbielski, vor[5]). Wie sich der Minister zur Gründung einer Armeezeitung im folgenden Kriegsjahre verhielt, werden wir sofort sehen.

Der österreichische Gesandte in München, der Bruder des Ministers, Graf Friedrich Stadion, beauftragt, zur Förderung der Vaterländischen Blätter, beziehungsweise zur Verbreitung richtiger Begriffe über die Verhältnisse der Monarchie im Auslande beizutragen, entwickelte in seiner Antwort unter anderem den Plan zu einer inländischen Nebenzeitung (einer Zeitung neben dem Wiener Diarium), der es erlaubt sein müßte, etwas gewagter in die Welt zu schreiben, ohne aber so beleidigend zu werden, wie die französischen und einige deutsche Blätter. Diese müßte von der

[4]) St.-A., Kabinettsakt 3938 ex 1808.

[5]) St.-A., Vorträge 266 (1808); 17. Juli 1808.

Regierung ganz frei erscheinen und doch ganz von ihr abhängig sein. Ein solches Blatt würde nach seiner Meinung im Auslande häufig gelesen und mehr geglaubt werden, als die notwendig sehr abgemessene Hofzeitung, die „Wiener Zeitung“.

Diese Anregung des Grafen Stadion wurde von Baldacci sofort aufgegriffen und nachdrücklich befürwortet. In einer ereignisreichen Epoche, wie in seinen Tagen, wäre es seiner Überzeugung nach „eines der Hauptaugenmerke und eine der wesentlichen Bestimmungen der höheren Staatspolizei“, durch Druckschriften und Zeitungsblätter auf die öffentliche Meinung zu wirken und die Gemüter zu bearbeiten. Er entwirft eine entsprechende allerhöchste Entschließung, die der Kaiser auch am 6. Februar 1809 genehmigt[6]). Neue Hemmungen stellten sich aber ihrer Ausführung entgegen. Der Polizeipräsident, Baron Hager, erhob Bedenken und wies auf den Vertrag mit den Ghelenschen Erben, den Pächtern der „Wiener Zeitung“, hin, demgemäß in Wien keine deutsche Nebenzeitung erscheinen dürfe. Nur schwer ließen sich diese Schwierigkeiten beseitigen. Um ihnen auszuweichen, schlug er aber die Gründung eines französischen Blattes vor. Graf Philipp Stadion beriet sogleich diesen Vorschlag und beanspruchte die geheime Oberaufsicht über diese Zeitung für die Staatskanzlei. Und der Kaiser verfügt nun auf Baldaccis Rat: „Von der Herausgabe einer neuen deutschen Zeitung in Wien hat es abzukommen, wohl aber hat eine französische Zeitung unter der geheimen Oberaufsicht der Staatskanzlei zu erscheinen.“ (Ende Februar 1809[7]).)

Und dennoch kam man nochmals auf die Gründung einer deutschen Zeitung zurück. Am 11. April schrieb Hofrat Hudelist an den Minister des Auswärtigen, der sich bereits auf den Kriegsschauplatz begeben hatte, daß er soeben eine lange Besprechung mit Baron Hager gehabt habe über die Einrichtung zweier neuer Zeitungen, von denen die eine in deutscher Sprache nach dem Plane Friedrich von Gentz', die andere in französischer erscheinen sollte, für welch letztere es indes an einem geeigneten Redakteure mangele.

Was das deutsche Blatt betreffe, so habe Gentz erklärt, daß er die Oberleitung übernehmen wolle und sich Adam

---

[6]) St.-A., Kriegsakt 487 (1809).

[7]) Ebenda.

Müller, den er bekanntlich als „einen der größten Köpfe des Zeitalters“ verehrte[8]), als Hauptredakteur (redacteur principal) sich zur Seite wünsche. In Linz solle sie gedruckt werden und daselbst wolle er sich auch mit Müller niederlassen. Er verlange aber, daß er und Müller sich um die finanzielle Seite nicht zu sorgen hätten und daß ihm die ganze ausländische Presse zur Verfügung gestellt werde. Unter diesen Bedingungen wolle er zu jeder Zeit mit der Herausgabe der Zeitung beginnen. Diese Gedanken Gentzens trug Hudelist auch Baron Hager vor und suchte ihn zu bewegen, dem Kaiser einen Vortrag darüber zu erstatten[9]). Aber auch dieser Plan ward nicht verwirklicht. Das nahende Kriegsunglück war es wohl, das ihn scheitern ließ.

Friedrich Schlegel, der im Juni 1808 nach Wien gekommen war, hatte im März 1809, wohl vor allem dank der Fürsprache des Grafen Friedrich Stadion, eine Anstellung bei der Armee-Hofkommission mit dem Titel und den Bezügen eines Hofsekretärs erhalten. Der Komponist Reichardt, der damals gerade in Wien weilte, wußte am 17. März 1809 zu berichten, daß Schlegel die Armee begleiten und „das Kriegsjournal schreiben werde[10]). In Begleitung des Grafen Friedrich Stadion, seines Vorgesetzten, kam Schlegel auch im Gefolge des österreichischen Heeres bis Landshut, wo er schon Pläne zu einer Armeezeitung besprach, ohne daß man viel auf ihn gehört hätte[11]). Auf wen diese Idee einer „Armeezeitung“ letzten Endes zurückgeht, auf den Grafen Friedrich Stadion oder auf Friedrich Schlegel selbst, läßt sich nicht mit Sicherheit entscheiden. Alle Wahrscheinlichkeit spricht für Stadion, der ja vor kurzem erst, noch von München aus, wie wir sahen, die Gründung einer österreichischen Nebenzeitung angeregt hatte.

Daß der Gedanke, ein inländisches politisches Blatt zu schaffen, auch während des Krieges gelegentlich den Minister des Auswärtigen, Grafen Philipp Stadion, beschäftigte,

---

[8]) Briefe von und an Friedrich von Gentz, herausg. von F. C. Wittichen und E. Salzer, III/1, 1913, S. 44.

[9]) St.-A., Staatskanzlei, Interiora 73 (Korrespondenz).

[10]) Johann Friedrich Reichardt, Vertraute Briefe, herausg. von G. Gugitz, II. (München 1915), S. 74.

[11]) Achim von Arnim und die ihm nahestanden. Herausg. von Reinhold Steig und Hermann Grimm, I. (Stuttgart 1894), S. 273.

ersehen wir aus seinem Schreiben vom 2. Juni an den Grafen Wallis nach Prag: „Die schnelle, unglaubliche Wendung,“ heißt es darin, „welche unsere Angelegenheiten genommen haben, tragen wohl die Hauptschuld, daß eine solche Zeitung (welche die Begebenheiten des Tages ununterbrochen in ihrem wahren Lichte darstellt), auf deren Verfassung im und für das Ausland wohl gedacht worden war, bisher nicht in Gang gesetzt worden, obschon mehrmals und noch ganz neulich darüber Anregungen geschehen sind. Auch muß eine Ursache dieser Unterlassung in den äußerst seltenen und allzu unvollständigen (statt dessen stand vorher: „wenig befriedigenden“) Armeeberichten gesucht werden, welche selten die Möglichkeit darbieten, dem Publico etwas befriedigender und authentischer über die Kriegsbegebenheiten mitzuteilen[12])“. Dieses Schreiben Stadions war es wohl, das den Grafen Wallis veranlaßte, sich mit Heinrich von Kleist, der damals gerade in Prag weilte, über den Plan einer neu zu gründenden Zeitung zu einigen, einen Plan, der auch von Philipp Stadion gebilligt und in einem eigenen Vortrage dem Kaiser vorgelegt worden war, aber aus unbekannten Gründen nicht verwirklicht wurde.

Erfolgreicher waren Graf Friedrich Stadion und Schlegel mit ihren Plänen. Am 5. Juni 1809 legte der Minister des Äußern in Wolkersdorf dem Kaiser ein Memoire seines Bruders über eine vom Hauptquartier aus zu leitende Zeitung vor, durch welche die „teils durch die widrigen Ereignisse selbst, teils durch den Mangel an allen Nachrichten niedergedrückte öffentliche Meinung belebt und gehoben“ werden sollte.

Die Zeitung hätte, meinte Friedrich Stadion, nicht nur einfache Nachrichten, eingekleidet nach den Bedürfnissen des Hofes, zu bringen, sondern auch die französischen Berichte und Veröffentlichungen wiederzugeben; „wobei der Umstand zustatten kommt, daß sie zum Glücke so übertrieben und so empörend durch ihre Tendenz und durch ihren Ausdruck sind, daß es ein leichtes sein wird, ihnen durch eine angemessene Begleitung allen Glauben zu benehmen und die verdiente Indignation gegen sie zu erregen.“ Sie sollte die offiziellen Tagesberichte und Nachrichten von der Armee enthalten, dann die auf das Innere der Monarchie sich bezie-

[12]) St.-A., Kriegsakt 487 (1809).

henden Anordnungen und Nachrichten, in welch letzterer Hinsicht sie die in Feindes Hände geratene „Wiener Zeitung" ersetzen sollte; ferner ausländische Nachrichten, „sofern sie von Seite der Regierung bekanntgemacht werden sollen," Berichtigungen der vom Feinde gegebenen Nachrichten und seinen Veröffentlichungen, endlich „einzelne Ereignisse und Charakterzüge, besonders solche, die zur Ehre der Armee und des Landes gereichen", und kurze Aufsätze, die sich auf die aufgezählten Punkte beziehen.

Es wäre nicht nötig und vielleicht nicht einmal rätlich, fährt Graf Friedrich Stadion fort, dieser Zeitung das Ansehen einer Hofzeitung zu geben, da die Geltung eines halboffiziellen Blattes ihr von selbst zukommen dürfte. Als Redakteur schlug er Friedrich Schlegel vor, der das Blatt vom Hauptquartier aus unter der Zensur der dortigen Behörden zu leiten hätte. In der Folge könnte die Zeitung im Auslande verbreitet werden, wo ihre Wirkung nicht geringer sein würde als im Inlande.

Diesen Plan hielt Graf Philipp Stadion auf jede Weise der kaiserlichen Berücksichtigung würdig und empfahl ihn der weiteren Bearbeitung durch Staatsrat Baldacci. Die Zeitung, meinte er, käme „dem so oft und so lebhaft geäußerten Wunsche des Publikums, nicht in der völligen Ungewißheit aller Begebenheiten gelassen zu werden", im Sinne der Regierung nach und täte einer dringenden Notwendigkeit Genüge.

Auch Baldacci, der, wie wir sahen, unermüdlich auf die Bedeutung einer zweckmäßig geleiteten Presse hinwies, pflichtete lebhaft bei. Nach seiner Ansicht hätte das geplante Blatt zunächst zwei Aufgaben zu erfüllen: erstens, als ein halboffizielles Blatt die Ansichten der Regierung wiederzugeben und zweitens die „Wiener Zeitung" zu ersetzen. Ihr Hauptinhalt hätten Kriegsnachrichten und Widerlegung feindlicher Berichte und Ausstreuungen zu sein.

Wenn sie stets der Wahrheit getreu bleibe, meinte er, und es sorgfältig vermeide, in jenen absprechenden und anmaßenden Ton zu verfallen, durch den sich die französischen Blätter so sehr auszeichnen, so werde sie sich bald im In- und Auslande Glauben und Zutrauen erwerben und „den doppelten Endzweck, den feindlichen Schmäh- und Trugschriften allen Glauben zu benehmen und den, bei dem gänzlichen Stillschweigen und bei der Ungewißheit, in welcher

sich alles befindet, zu Grabe gehenden Mut der Nation zu beleben, sicher erreichen.“ Gegen die Wahl Schlegels, der ihm nur als Schriftsteller bekannt sei und ihm als solcher der Aufgabe ganz gewachsen erscheine, habe er nichts einzuwenden. Nur wäre es, meinte er, vorzüglich für den Anfang zu wünschen, daß Graf Friedrich Stadion unmittelbaren Einfluß auf die Redaktion nehme.

Baldaccis Vorschlägen gemäß genehmigte der Kaiser am 10. Juni die ihm vorgetragenen Ideen und ließ Graf Friedrich Stadion auftragen, „diese Zeitung so bald als möglich in Gang zu bringen.“ „Vorzüglich empfehle Ich Ihnen (dem Minister des Äußern) sowohl als dem Grafen Friedrich Stadion, darüber zu wachen, daß die Zeitung stets der Wahrheit getreu bleibe, nie falsche oder unzuverlässige Nachrichten aufnehme, oder im letzten Falle es wenigstens bemerklich mache, daß sie noch einer näheren Bestätigung bedürfen. Dies ist das sicherste Mittel, ihr Kredit und Vertrauen zu verschaffen.“ Am Rande fügte der Kaiser dem Entwurfe Baldaccis mit eigner Hand die Worte hinzu: „auch keinen prahlerischen oder anmaßenden Ton und Schreibart annehme[13])“.

Am 15./16. Juni richtete Graf Friedrich Stadion abermals ein Schreiben an seinen Bruder, in dem er mitteilt, daß Schlegel bereits mit den Vorbereitungen für die Zeitung beschäftigt sei und vorschlage, das Blatt unter dem Titel „Österreichische Zeitung“ zweimal wöchentlich ohne Angabe des Druckortes erscheinen zu lassen. „Zu einer täglichen Zeitung mangeln die Materialien. Häuften sich diese, so wird die Bogenzahl der einzelnen Blätter verstärkt.“ Die Form hätte Quart zu sein, der zweispaltige Druck und das Papier für das Auge angenehm. Jede Nummer enthielte einen ganzen Bogen, die Extrablätter (Beilagen) ungerechnet. Der Druck würde durch die Staatsdruckerei, die sich beim Armeeministerium befinde, in einer Auflage von einstweilen tausend Exemplaren geschehen. Sollten sich die Abnehmer in der Folge vermehren, so könnte in irgend einer der Hauptstädte, am besten in Prag, einer Buchhandlung der Nachdruck gestattet werden, da die Staatsdruckerei eine größere Anzahl von Exemplaren nicht dauernd liefern könne. Die Ankündigung sollte einstweilen bereits im In- und Auslande ver-

[13]) St.-A., Vorträge 269 (1809); 5. Juni 1809. — Kabinettsakte 1368 ex 1809.

breitet werden. Da die Staatsdruckerei sich neue Lettern und Papier beschaffen müsse, könne die erste Nummer nicht vor dem 24. Juni erscheinen.

Schließlich erbat Graf Friedrich Stadion eine kaiserliche Verfügung nach beigelegtem Entwurfe an die Regierungen der Länder zur Unterstützung der Zeitung. All diese Vorschläge wurden von Philipp Stadion und Baldacci gutgeheißen und am 22. Juni vom Kaiser genehmigt[14]). Am folgenden Tage lag bereits die erste Nummer der „Österreichischen Zeitung", datiert vom 24., im Drucke vor.

Wir können davon absehen, hier den Inhalt der „Österreichischen Zeitung" zu analysieren, und verweisen auf die Arbeit Karl Wagners im Archiv für österreichische Geschichte, Band 104.

Ihre äußeren Schicksale sind nun bald berichtet. Die ersten Nummern wurden von Friedrich Schlegel in Gaunersdorf geschrieben. Nach den Unglückstagen von Wagram (am 5. und 6. Juli) ging Schlegel mit der Armee nach Mähren, wo wir ihn Mitte Juli in Iglau finden. Das Erscheinen des Blattes ward nicht unterbrochen. Graf Philipp Stadion verfügte, daß sie „in dem nämlichen Sinne wie bisher fortgesetzt werden müsse und nur der gegenwärtigen Umstände halber in den Frankreich betreffenden Gegenständen nach und nach zu gemäßigteren Ausdrücken einlenken solle[15])". Auch Baldacci hielt in einem Vortrage am 19. Juli in Komorn die Fortsetzung „in einem den Umständen angemessenen Geiste" für unumgänglich notwendig; „denn sicher würde man im In- und Auslande unser Stillschweigen als einen Beweis unserer gänzlichen Vernichtung und Hingebung ansehn". In diesem Sinne erließ der Kaiser am folgenden Tage ein Handschreiben an den Minister des Äußeren, worin er insbesondere verlangt, daß die „letzten Kriegsbegebenheiten in einer schicklichen Einkleidung" zur Kenntnis des Publikums gebracht werden. Am selben Tage erledigte der Kaiser auch einen Vortrag Erzherzog Rainers vom 27. Juli, in dem der Nachdruck der „Österreichischen Zeitung" und ihre Übersetzung in die Landessprachen vorgeschlagen worden war. Dem Erzherzog wurde es überlassen, nach eigenem Ermessen

[14]) St.-A., Vorträge 269 (1809); 16. Juni 1809. — Kabinettsakte 1924 ex 1809. — Kunst, Wissenschaft, Zeitungen, VII/13., 14., 15.

[15]) St.-A., Vorträge 269 (1809); 24. Juli 1809.

in Ofen den Nachdruck und nötigenfalls auch eine Übersetzung zu veranlassen.

Wir möchten annehmen, daß der Verleger in Ofen seit Anfang August die Originalausgabe herausgab. Denn seit dieser Zeit befand sich Friedrich Schlegel in Pest und leitete dort das Blatt, das daselbst auch gedruckt wurde, bis zu seiner letzten (fünfzigsten und einundfünfzigsten) Nummer vom 16. Dezember 1809.

Inzwischen war dem Grafen Philipp Stadion Graf Metternich gefolgt. Anderthalb Jahre nach seinem Amtsantritt rühmte sich Metternich „durch die besondere Aufmerksamkeit, welche er seit seinem Eintritte in das Ministerium dem Zeitungswesen widmete, viele Beweise seiner Überzeugung von dem Einflusse geliefert“ zu haben, „welchen er den öffentlichen Blättern auf die Volksstimmung beilege[16])“. Doch viel früher, schon Ende 1805, hatte er von Berlin aus die Gründung einer Zeitung unter dem Schutz und der Leitung der alliierten Mächte angeregt (Nachgelassene Papiere, II [Wien 1880], S. 83 ff.), und im Sommer 1808 hatte er von Paris aus auf die dringende Notwendigkeit hingewiesen, die öffentliche Meinung durch die Presse zu beeinflussen: „L'opinion publique“, schrieb er damals an Stadion, „est le plus puissant des moyens, un moyen qui, comme la religion, pénètre dans les recoins les plus cachés, et où les mesures administratives perdent leur influence; mépriser l'opinion publique est aussi dangereux que mépriser les principes moraux.“ (A. a. O., S. 191 ff., das Zitat S. 192.)

Jetzt, im Oktober 1809, berieten in seinem Auftrage Gentz und Friedrich Schlegel in Ofen über die Fortführung der „Österreichischen Zeitung“ und erwogen zwei Möglichkeiten: Das Blatt in eine politische Zeitschrift, die ein- oder zweimal monatlich erscheinen sollte, zu verwandeln oder als eine politische Zeitung weiterzuführen. Trotz allem Widerspruche der Pächter der privilegierten „Wiener Zeitung“ trat denn auch am 2. März 1810 „Der Österreichische Beobachter“ ins Leben, als ein dreimal wöchentlich erscheinendes Blatt, das sich schon dadurch als persönlichste Schöpfung Metternichs verrät, daß es wohl seine ganze Regierungszeit getreulich begleitete, aber nicht überdauerte. Zum Redakteur hatte er

---

16) P.-A., 86 ex 1811.

schon frühzeitig seinen Sekretär Josef Anton Pilat ausersehen.

Einstweilen wurde der politische Teil unmittelbar von der Haus-, Hof- und Staatskanzlei geleitet, während die literarischen Beilagen und die Korrektur des ganzen Blattes Friedrich Schlegel anvertraut war. In diesem ersten Jahrgange ließ der Beobachter in den Augen der Regierung manches zu wünschen übrig, noch hatte er sich, wie Baron Hager im August 1810 schrieb, nicht „zu seiner wahren Bestimmung" erhoben[17]). Vor allem war es die unbedeutende Zahl der Abonnenten, die jede stärkere Wirkung ausschloß. Während etwa der von dem Buchdrucker Bauer veranstaltete, am 1. Juli 1811 auf behördliche Weisung eingestellte Nachdruck der „Augsburger Zeitung" 1350 ständige Abnehmer hatte[18]), zählte der „Österreichische Beobachter" im ersten Halbjahre seines Erscheinens nur 256, im Oktober 1810 gar nur mehr 183 Pränumeranten. Der Verleger arbeitete mit Verlusten.

Mit dem Jahresbeginn 1811, als Pilat die Leitung zunächst des politischen und bald auch des literarischen Teils übernahm und das Blatt zu einem täglich erscheinenden umgestaltete, hob sich in kurzer Zeit sein Abnehmerkreis auf dreitausend. Bald war es Quelle der meisten Provinzblätter und verdrängte mit der Zeit einen guten Teil der ausländischen Presse aus Österreich. Schon am 1. Mai 1811 glaubte Baron Hager vom „Österreichischen Beobachter" rühmen zu können, daß er nach äußerer Form und Inhalt mit den besten Blättern des Auslandes wetteifern könne[19]). Es ist anzunehmen, daß die starke Verbreitung des Blattes zum Teil auch durch den geringeren Preis gegenüber der ausländischen Presse verursacht wurde, durch einen Umstand, der in jenen Zeiten rückgehender Wirtschaft und Verarmung weiter Volksschichten, da infolge des Geldmangels „die Liebhaberei für Journalistik" rasch und Jahre hindurch ständig abnahm, naturgemäß eine große Rolle spielen mußte. Die Zeitlage ist gekennzeichnet durch eine Äußerung des Hofsekretärs Armbruster aus dem Jahre 1813: „Nur streng wissenschaftliche, zum Brotstudium gehörige Schriften werden noch gekauft."

---

[17]) St.-A., Kabinettsakte 1787 ex 1810. — P.-A., 22 ex 1810.

[18]) St.-A., Kabinettsakte 1502 ex 1811.

[19]) P.-A., 86 ex 1811.

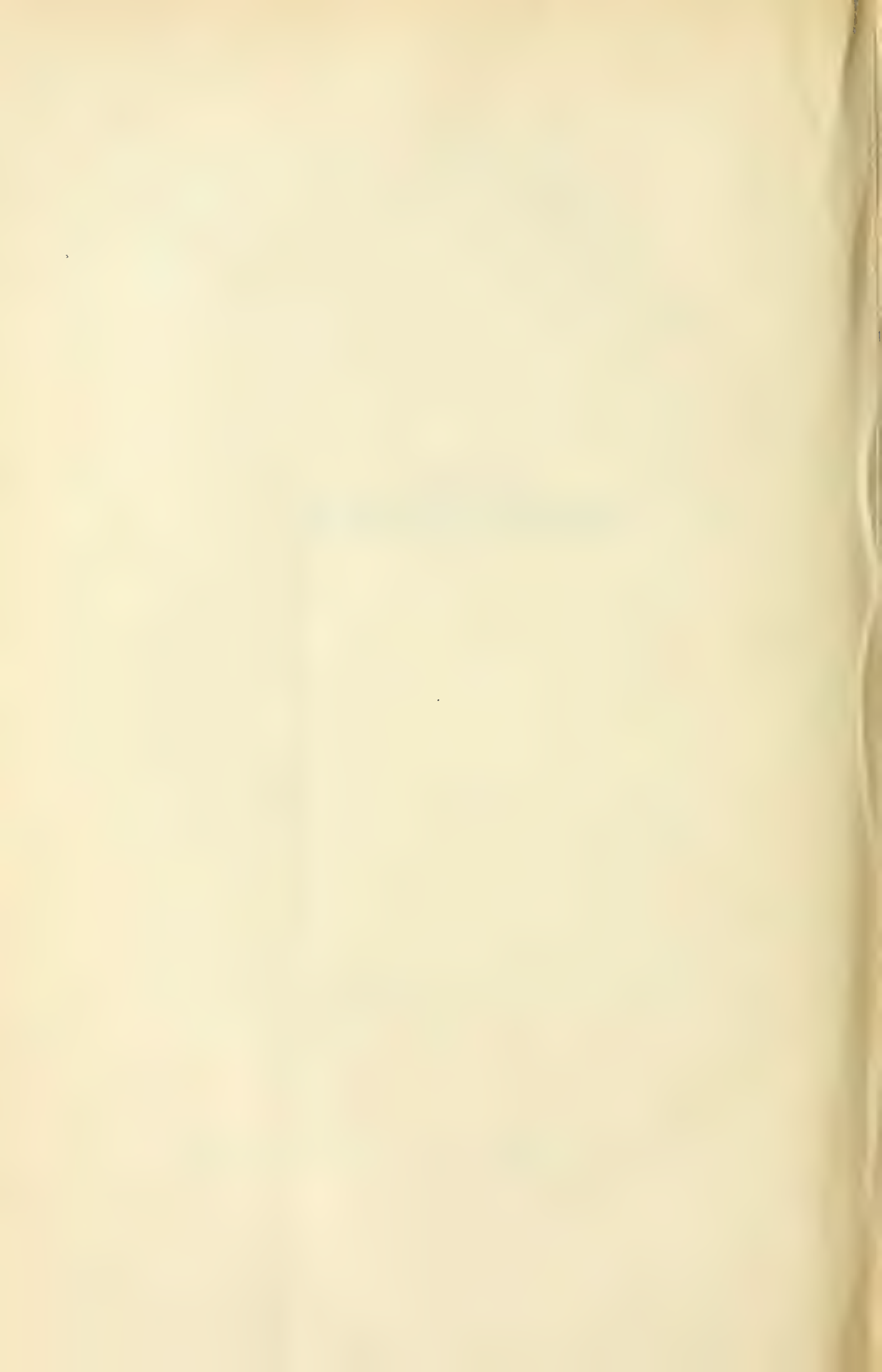
Und in eben diesem Jahre 1813 betrug die Auflage des „Beobachters“ 6000 bis 7000 Exemplare, die der „Wiener Zeitung“ dagegen nur 2000 bis 3000. Was diese Zahlen bedeuten, kann man am besten daraus ermessen, daß im ersten Halbjahre 1810 bei der k. k. Obersten Hof-Postamts-Haupt-Zeitungs-Expedition nur rund 1800 ausländische politische Zeitungen bestellt wurden, allerdings nur in Wien allein[20]. Erstaunlich ist diese Verbreitung auch, wenn man bedenkt, daß die Bevölkerung, wie Baron Hager selbst im April 1811 bezeugte, nur eine geringe Meinung von inländischen Zeitungen hatte[21]. Ursache dessen war vor allem jenes Mißtrauen der Öffentlichkeit „gegen die Grundsätze der Regierung in bezug auf Publizität und Freimütigkeit“, von dem Baldacci 1808 sprach.

[20] P.-A., 22 ex 1810.
[21] P.-A., 86 ex 1811.





Jahrbuch
der Grillparzergesellschaft



Jahrbuch der Grillparzergesellschaft

Neunundzwanzigster Jahrgang

Herausgegeben
von Karl Glossy

1930

Amalthea-Verlag
Zürich · Leipzig · Wien

Druck: „Elbemühl", Wien, IX., Berggasse 31

Inhalt



Kleist und Grillparzer.

Vortrag, gehalten bei der Hauptversammlung der Grillparzer-Gesellschaft im Jänner 1928.

Von Paul Kluckhohn.

Bei der großen Schiller-Feier des Jahres 1859 gab es ein festliches Bankett im Sophienbadsaale. Heinrich Laube brachte hier einen Toast auf Grillparzer aus und sagte: Wenn Schiller auf sein Vaterland herabsähe und die suchte, die nach ihm würdig seien, auf die goldenen Stühle der Unsterblichen heraufgehoben zu werden, so würde sein Auge auf zwei Männern haften, „welche die seltenen Eigenschaften klassischer Dauer in ihren Zügen, in ihrer Gestaltung ausgeprägt tragen", Kleist und Grillparzer. Die „Presse" bemerkte dazu: „Wir wollen aus Artigkeit nicht widersprechen." Ein solcher Widerspruch würde damals sich mehr gegen diese Ehrung für Kleist als für Grillparzer gerichtet haben, inzwischen aber wohl verstummt sein. Ein österreichischer Dichter unserer Tage, kein zugewanderter wie der Schlesier Laube, Hugo von Hofmannsthal, erinnert in seiner Gedenkrede auf Grillparzer, dem Edelstein der reichen Grillparzer-Literatur, daran, daß dieser Dichter sich selbst mit sicherem Gefühl den Platz neben Goethe und Schiller, aber beiden nachgeordnet, zugewiesen habe, und fährt fort: „Die Nachwelt gönnt ihm den Platz, die vieler anderer Ansprüche für ewig verworfen hat; aber sie sieht einen neben ihm, dessen ganzen Wert er noch nicht erkannte: Kleist."

Heute wird es wohl allgemein zugegeben, daß diese beiden die größten deutschen Dramatiker nach und neben Schiller sind. Einer nur, Hebbel, ist oft noch für diesen Platz nominiert worden. Aber heute ist sein Stern im Sinken. Das spezifisch Dichterische war schwächer in ihm als in jenen beiden. Allzu stark herrscht in seinen Dramen das Konstruktive, das Problem vor.

Statt seiner würde man heute eher Büchner noch nennen, der allzu früh sterben mußte, dessen Werke nur einen Anfang darstellen, aber freilich die Klaue des Löwen deutlich genug verraten.

Schon bei der Gründung der Grillparzer-Gesellschaft 1891 hat ihr erster Vorsitzender, Hofrat Zimmermann, in seiner Eröffnungsrede Kleist und Grillparzer nebeneinander gestellt und das kurz begründet. Seitdem ist dieses Thema nicht wieder behandelt worden. Wenn ich es heute aufgreife, geschieht das, um auch von der Grillparzer-Gesellschaft aus, getreu ihren Aufgaben, die sich nicht auf das Wirken für diesen Dichter allein beschränken, und der Weite seines Geistes gemäß, beizutragen zu den Ehrungen, die in diesem Winter, da seit seiner Geburt 150 Jahre verflossen sind, in allen Landen deutscher Zunge Heinrich v. Kleist zuteil werden.

Grillparzers, des Jüngeren, Verhältnis zu Kleist war nicht wie das Hebbels Verehrung, tiefes Verstehen, eifriges Lernenwollen. Auf die Frage nach der Bedeutung Kleists für Grillparzer antworten literarhistorische Forschungen mit Hinweisen auf manche Einzelheiten in der Sprache der „Ahnfrau", auf Motive und Wendungen in „Medea" und einigen anderen Werken, die Einwirkungen Kleists zeigen, auf die Skizze zum „Bettelweib von Locarno", die von Kleists Erzählung gleichen Namens angeregt ist. Das alles ist von recht geringem Belang neben dem, was Goethe und Shakespeare, was Calderon und Lope de Vega für Grillparzers Schaffen bedeutet haben. Gering an Zahl sind auch die Äußerungen Grillparzers über Kleist, die uns überliefert sind; und überdies werden sie, wenn überhaupt, meist ungenau zitiert. Nur zum Teil sind sie scharf und ablehnend. „Ein äußerst widerliches Gefühl", sagt Grillparzer einmal, wandle ihn bei der Lektüre der Novellen Kleists an; die Haltlosigkeit, die Selbstzerstörung des Verfassers leuchte aus allem hervor. Der Gedanke an den selbstgewählten Tod des Dichters war wohl die unbewußte Ursache dieses Urteils wie so vielen Mißverstehens, das das Werk Kleists für die Nachwelt beschattet hat. Im „Käthchen von Heilbronn" und im „Prinzen von Homburg" tadelt Grillparzer die „physiologische Begründung" seelischer Regungen. Er wendet sich damit gegen die viel erörterten Motive des Somnambulismus, die doch nur Darstellungsmittel und als solche

Tribut an die romantische Zeitströmung waren. Heute erkennen wir, daß sie nicht das Wesentliche dieser Dramen bedeuten. Man kann Kleist nicht gerecht werden, wenn man in ihm nur den Dichter der „Nachtseiten der Natur" sieht. Trotz dieser scharfen Äußerungen aber hat Grillparzer anerkannt, daß die Erzählung in den Novellen „gut, zum Teil vorzüglich" sei, und hat den „Homburg" wiederholt „ein ausgezeichnetes Stück" genannt. Er hat seine einfache, kernige Sprache dem Pathos Schillers vorgezogen und Kleist auch gegen Hebbel ausgespielt. „Er war ein nicht genug zu preisendes Talent."

Grillparzer hat nicht den ganzen Wert Kleists erkannt, aber mehr Sinn für seine Größe gehabt als etwa Goethe.

So ist es möglich, Grillparzer und Kleist nebeneinander zu stellen, ohne Apologet des einen zu ungunsten des anderen zu sein. Nicht einen gegen den anderen auszuspielen soll unser Ziel sein, sondern sie gegenseitig einen durch den anderen zu beleuchten, zur stärkeren Heraushebung der Eigenheiten in den Wesenszügen eines jeden, zur Heraushebung dessen vor allem, was beiden gemeinsam und unverlierbarer Besitz des deutschen Volkes ist.

Beginnen wir diese Nebeneinanderstellung mit äußeren Tatsachen, um von außen nach innen vorzudringen.

Die wesentlichen Gebiete ihres Schaffens sind bei beiden das Drama und die Novelle gewesen. Ein Roman Kleists ist uns verloren gegangen; ob er aber schon ausgeführt war, als der Dichter ihn in der Not einem Verleger anbot, mag man bezweifeln. Verloren ist auch die „Geschichte meiner Seele", Selbstbekenntnisse, wie sie Grillparzer in lyrischen Formen ausgesprochen hat. Ursprüngliche Lyriker waren beide nicht.

Ihre Novellen wurden von ihnen selbst gering geachtet. Von Kleist wird berichtet, er habe es als Demütigung empfunden, sich vom Drama zur Novelle herablassen zu müssen. Auch Grillparzer sah in der Novelle keine vollwertige Dichtungsgattung. Dennoch sind beider Novellen Meisterwerke; und die Novellen Hebbels etwa darf man keineswegs in einer Reihe mit den ihren nennen, weit weniger noch als seine Dramen. Kleists Novellen sind ausgezeichnet durch die Geschlossenheit und Straffheit und atemberaubende Steigerung des Aufbaus, die schärfste Herausarbeitung der Kontrastwirkungen, durch die Prägnanz und

Sachlichkeit des Erzählungsstiles, die Wucht der Tatsachenhäufung und zugleich auch durch die fast heitere souveräne Überlegenheit des Erzählers. Auch Grillparzers „Armer Spielmann" ist meisterhaft im Aufbau, einem Aufbau freilich ganz anderer Art, in einer Technik des allmählichen Hinführens. Er gibt tiefste und feinste Seelendarstellung, den „Duft des Seelenlebens", wie Stifter sagt, von keuscher Verhaltenheit und seelischer Schamhaftigkeit. Es ist eine Novelle lyrischer Empfindung und lyrischen Stils. Näher steht Grillparzer dem Stile Kleists durch dramatische Wucht und Knappheit des Aufbaues im „Kloster zu Sendomir", einer dramatischen Novelle, die dramatischer ist als ihre Dramatisierung durch Gerhart Hauptmann in seiner „Elga". Wie Kleists „Verlobung in St. Domingo" — eine weit stärkere Diskrepanz noch — dramatischer bleibt als Theodor Körners „Toni", die eine Verballhornung schlimmster Art darstellt. So erweisen sich Kleist wie Grillparzer schon in ihren Novellen als geborene Dramatiker.

Als solche sind sie nicht nur tragische Dichter gewesen. Sie haben Komödien geschaffen, die zu den besten der deutschen Literatur zählen: „Der zerbrochene Krug" und „Weh dem, der lügt!". Beide Komödien haben bei ihrer Erstaufführung arge Niederlagen erlitten, „Der zerbrochene Krug", weil sein Stil demjenigen ganz entgegengesetzt war, der in Weimar unter Goethes Theaterleitung gepflegt wurde, „Weh dem, der lügt!", weil dies Werk durch Übertreibung leicht um seine Wirkung gebracht werden kann, die in seinen Feinheiten, in seiner reifen Weisheit beruht, trotz der Naivität der Gestalten.

Als Komödie wird von manchen, so von Paul Ernst, auch „Der Prinz von Homburg" angesprochen. Gewiß ist dies Werk keine Tragödie, auch nicht ein Schauspiel im flachen Sinne. Es führt in die Tiefen der Tragödie und auch auf die heitere Höhe überwindenden leichten Spieles, ist Tragödie und Komödie zugleich. Besser wohl ließe es sich mit dem Worte Gnadendrama charakterisieren. Wird hier doch ein tragischer Konflikt zu wirklicher Lösung gebracht, einer Lösung, die zunächst im Inneren des tragischen Helden selbst sich vollzieht, während im christlichen Drama, besonders in dem der Spanier, die Lösung durch Eingreifen göttlicher Gnade von außen erfolgt. Grillparzer hat in diesen Dra-

matikern seine Meister gesehen. Sein Werk „Der Traum ein Leben" könnte man auch ein Gnadendrama nennen.

Die Versuche, Kleists Dramen auf e i n e n Stil festzulegen, am eindringlichsten von Meyer-Benfey unternommen, sind gescheitert, mußten scheitern an dem Reichtum mannigfacher Stile und Formen trotz der relativ geringen Zahl der Dramen. Erst recht spottet Grillparzers reicheres Werk einem solchen Unternehmen. Das wird ohne weiteres verständlich schon aus der Zeit, in der beide zu schaffen begannen, aus der damaligen Situation des deutschen Dramas. Die Bühne beherrschten im wesentlichen das bürgerliche, aus dem Geist der Aufklärung hervorgegangene Drama und das Ritterdrama, das Epigonendrama des Sturmes und Dranges, das manche Mischungen mit volkstümlichen Motiven eingegangen war. In kleineren Kreisen hatten die klassischen Dramen Goethes und Schillers starke Wirkung. Sie gaben die großen Vorbilder, denen sich die jüngeren Dramatiker nicht zu entziehen vermochten. In fast allen Dramen Kleists ist das Vorbild Schillers noch zu spüren; bei Grillparzer am stärksten in seinem Erstling „Blanka von Kastilien", der in der Nachfolge des „Don Carlos" steht, später noch einmal im „Goldenen Vließ". Goethes klassizistische Dramen und daneben auch ihr Nachfahr „Jon" von August Wilhelm Schlegel wirken bis in Einzelheiten des sprachlichen Ausdrucks in der „Penthesilea" nach, wie ähnlich in „Sappho", „Das goldene Vließ" und „Des Meeres und der Liebe Wellen". Das Verhältnis zu Goethe ist für Kleist wie für Grillparzer von einschneidender Bedeutung gewesen. Kleist hat, von Ehrgeiz getrieben, den Wettlauf mit Goethe aufzunehmen und ihm den „Kranz von der Stirne zu reißen" gesucht. Nachdem das Ringen um die Vollendung des „Guiskard" gescheitert war, ist er dem Großen von Weimar demütig genaht; „auf den Knien meines Herzens" hat er ihm die „Penthesilea" übersandt — und wurde mit kühlen Worten zurückgestoßen. Allzu sehr stand dies dionysische Werk ab von Goethes Auffassung der Antike. Das apollinische klassische Drama aber konnte Kleists Ziel nicht sein. Zwischen Grillparzer und Goethe bestand kein so schroffer Gegensatz. Des österreichischen Dichters Aufnahme in Weimar ist allgemein bekannt. Aber doch konnte Grillparzer sich danach nicht entschließen, die Verbindung aufrecht zu erhalten, er fühlte,

wie Kleist, daß er sich Goethes Rat nicht würde unterwerfen können. Beide mußten ihre eigenen Wege gehen.

Die Romantik gab ihnen dazu im Grunde wenig. Grillparzer lehnte sie ab, wennschon sein Dichten manche Fäden mit ihr verbanden. Kleists Stellung zur Romantik ist mit ein paar Worten nicht zu umreißen. Ich habe mich kürzlich in einem Uraniavortrag näher darüber ausgelassen*).

---

*) Die Grundgedanken dieses ungedruckten Vortrages „Heinrich v. Kleist und die deutsche Romantik" seien hier kurz skizziert. Die Literaturgeschichte hat auf die Frage der Zugehörigkeit Kleists zur Romantik entgegengesetzte, ja sich direkt widersprechende Antworten gegeben. Die Zeitgenossen, die Romantiker selbst haben ihn dieser Bewegung nicht zugerechnet. Er war ein ganz Einsamer schon in seiner Zeit. Was er romantischer Theorie und romantischen Dichtungen, etwa Dramen von Zacharias Werner und Ludwig Thieck verdankt, wiegt gering; bedeutender sind die Anregungen, die Kleist durch sein Schaffen den Romantikern gegeben hat, besonders für Novellen Arnims und Hoffmanns, und die Übereinstimmungen der dramatischen Theorie Adam Müllers mit Dramen Kleists, ohne daß direkte Abhängigkeit anzunehmen wäre, nur eine überraschende Bestätigung der Anschauungen Müllers durch Kleists Schaffen. Daß Kleist aber sonst den Kunstanschauungen der Romantik fernstand, machen mehrere Aufsätze von ihm in den „Abendblättern" überzeugend deutlich, in denen er eine realistische Auffassung der Kunst der romantischen entgegensetzt. Viel weniger als die Romantiker betont er das religiöse Moment der Kunst. Und weniger als der ersten Phase der Romantik konnte ihm die Philosophie bedeuten nach der niederschmetternden Wirkung, mit der Kants Kritizismus seinen Lebensplan zerstört hatte. — Wichtiger als die Berührung mit der Romantik in Motiven des „Käthchens" ist die Ergänzung, die Kleists Idee des inneren Lebensgesetzes durch die romantische Staatsauffassung und Staatsgesinnung erhalten hat, welche Adam Müller ihm nahebrachte, so daß für Homburg nun die Stimme des Inneren zugleich die Stimme der Gemeinschaft und des Gesetzes sein kann. Auch die Zeichnung der Natalie im „Homburg" entspricht romantischer Auffassung der Liebe, deren Ziel nicht Besitz, Erfüllung der Leidenschaft sein soll, sondern Wesensschau, Erblicken des „Urbildes" im geliebten Menschen und Hilfe zum Herausarbeiten dieses Wesenskernes.

Kleists Entwicklung als eine Annäherung an die Romantik und doch ein Selbständigbleiben und ein Übersiehinausweisen wird wie im Gehalt auch in der Form seiner Werke deutlich. Die musikalischen Elemente in der Form der Dramen haben nicht das Weiche, Verschwimmende des musikalischen Stimmungszaubers romantischer Werke und können sich mit geschlossenem Bau, mit glühender Leidenschaft und fester Bestimmtheit der Sprache und mit plastisch-lebendiger Zeichnung der Gestalten verbinden. Und auch die Novellen stehen, trotz musikalischer Momente des Aufbaues und trotz des Hineinspielens übernatürlicher Kräfte, mit der Geschlossenheit ihrer Komposition und mit einem Stil strenger Sachlichkeit und vollendeter Anschaulichkeit sowohl der Klassik wie dem Realismus des 19. Jahrhunderts näher als der Romantik.

Mehr als die Romantik gaben beiden das Ritterdrama und das Volks- und Zauberspiel. „Die Familie Schroffenstein“ steht in der Sturm- und Drangtradition des ersteren; „Das Käthchen von Heilbronn“ ist durch manche Märchenzüge mit letzterem verbunden. Die Nachwirkung des Wiener Volksstückes in Grillparzers Werken von der „Ahnfrau“ bis zum „Traum ein Leben“, um die beiden kennzeichnendsten zu nennen, ist durch mannigfache Einzelforschungen aufgedeckt worden. Es ist doch mehr als bloßer Zufall, daß sowohl „Das Käthchen von Heilbronn“ wie „Die Ahnfrau“ ihre erste Aufführung im Theater an der Wien erlebten. Wiens große Theatertradition vom Barock her war für Grillparzer noch lebendiges Erlebnis. Schwieriger sind die Zusammenhänge bei Kleist zu greifen. Aber es ist nicht nur ein Operieren mit Modeschlagworten, wenn man Kleists Dramen heute dem Stil des Barocks vergleicht.

Klarer auf der Hand liegt die große Bedeutung Shakespeares für beide Dramatiker und die der Spanier Calderon und Lope de Vega für Grillparzers Dramen. Doch wirkten diese Vorbilder stark erst in seinen späteren Werken. Zunächst nach seinen Erstlingswerken ergriff ihn wie Kleist das Vorbild Goethes und das Idealbild der Antike, auf das dieser zurückwies. Für die jüngere Generation unserer klassischen Zeit war ja die Antike das Ideal und zugleich das zu Überwindende. So hat es auch Hölderlin erlebt. Kleist hat im „Guiskard“ einen Monumentalstil erstrebt, der dem des antiken Dramas ebenbürtig sein sollte und doch auch die Herkunft von Shakespeare nicht verleugnen kann, und hat in der „Penthesilea“ einen antiken Stoff in einer Form gestaltet, die strenge Geschlossenheit und Einheit vom antiken Drama gelernt hat und trotz der Nachwirkung der „Iphigenie“, des „Ion“ u. a. gar nicht antik war. im Sinne Goethes, in der unerhörten Leidenschaft der Sprache, die sich mit süßestem Wohllaut paart, ein dionysisches, nicht apollinisches Werk. Grillparzers „Sappho“ mag man in die Reihe der klassizistischen Seelendramen einordnen wollen. Der Dichter hat hier nach seinen eigenen Worten „mit Goethes Kalbe gepflügt“. Bis zur Fünfzahl und zur Stellung der Personen zueinander geht diese Verwandtschaft. Aber Grillparzers Drama ist sentimentaler als die Dramen Goethes und realistischer zugleich auch. In dem

Konflikt der Sappho zwischen Eigenleben und Aufgabe könnte man eine Verwandtschaft mit Penthesilea sehen. Und doch wie verschieden, wie kennzeichnend verschieden sind diese beiden Werke. Kleist ist von radikalster Konsequenz in der Durchführung des Tragischen und in seiner Stellungnahme für das Gesetz der Liebe in der eigenen Brust seiner Heldin, Grillparzer aber führt seine Sappho zur Entsagung. Von stärkerer Wucht noch ist „Das goldene Vließ", ein Werk, in dem die dämonischen Mächte der Antike aufbrodeln. Und zugleich auch schon ein Werk moderner Seelenanalyse. Dennoch muß man es eines der schwächeren Werke Grillparzers nennen, uneinheitlich in Aufbau und Stil, Ergebnis eines Kompromisses. Die großen Unterbrechungen in der Entstehung mögen schuld daran sein. Grillparzer selbst hat die Form der Trilogie als verfehlt erkannt. Zu viel Quellenstudium hat ihm die Sicherheit ursprünglichen Schaffens geraubt oder die innere Unsicherheit ihn immer wieder zum Quellenstudium getrieben. Die Modernisierung des Konflikts zu einem Ehedrama, fast in der Art Gerhart Hauptmanns, trübt die griechische Welt. An Furchtbarkeit übrigens gibt Medea der Penthesilea nichts nach. Nur vermag sie nicht so überzeugend zu wirken. Der Ausklang ist matt. Letzten Endes zeigen sowohl „Penthesilea" wie „Das goldene Vließ", daß die griechische Welt und die antikisierende Form beiden Dichtern nicht gemäß war, ein Umweg für sie. Aber ein Umweg, dem beide viel verdanken: die Geschlossenheit des Aufbaues und die Fähigkeit, das Typische, allgemeingültig Menschliche herauszustellen.

Sie gingen weiter mit Shakespeare, bezw. mit Shakespeare und Lope de Vega, auf dem Weg des individualisierenden Dramas. Es sind jetzt Themen des eigenen Volkes oder Stammes oder anderer österreichischer Kronländer, die sie in diesem Stile gestalten, die Welt eines sagenhaften Mittelalters im "Käthchen von Heilbronn", germanischer Frühgeschichte in der „Hermannsschlacht", brandenburgischer Geschichte im „Prinzen von Homburg", österreichischer im „Bruderzwist in Habsburg", ungarischer im „Treuen Diener seines Herrn", böhmischer und österreichischer zugleich in „König Ottokars Glück und Ende". Reiches Geschehen, in bunter und vorwärtsstürmender Handlung dargestellt und reiche individualisierende Menschengestaltung zeichnen

diese Dramen aus. Bis in kleinste Eigenheiten hinein sehen wir ihre Menschen anschaulich lebendig vor uns und in echt dramatischen Fluidum leuchten mannigfache Beziehungen zwischen ihnen auf. Der „Prinz von Homburg" und „König Ottokars Glück und Ende" bedeuten die Höhe solcher Meisterschaft, im „Ottokar" mehr die ersten als die letzten Akte. Der erste Akt dieses Dramas gehört zu den gewaltigsten Expositionsakten der Weltliteratur, ist aber als solcher bis heute noch viel zu wenig gewürdigt. Die potenzierende Steigerung und Kontrastwirkung von Szene zu Szene, Schlag auf Schlag, und wie alle Fäden des künftigen reichen Geschehens, die Fäden des Glücks und auch die des Unglücks, hier schon angesponnen und miteinander verflochten sind, das ist schlechthin meisterhaft. Auch Hebbel, der Grillparzer innerlich und äußerlich fern stand, hat das bewundernd anerkannt: „Vor diesem Akte würde Shakespeare die Mütze gelüftet haben! Grillparzer bleibt ein außerordentlicher Poet, mag er uns anerkennen oder nicht." Die Höhe stolzen Glückes unmittelbar vor dem Umschwung findet bei Kleist und Grillparzer verwandten Ausdruck:

„O Cäsar Divus!
Die Leiter setz' ich an, an deinen Stern." (Homburg.)
„... Nun Erde, steh mir fest,
Du hast noch keinen Größeren getragen." (Ottokar.)

In diesen Dramen ist alles Innere in Anschauung, Handlung, Gebärde, in unmittelbare Gegenwart umgesetzt. Grillparzer und Kleist sind die größten Meister des Gebärdenausdruckes überhaupt. Alles, was wir in Worten hören, sehen wir anschaulich vor uns, und mehr als das: die stärksten inneren Vorgänge kommen manchmal allein in Gebärden zum Ausdruck; die Wandlung des Königs an der Leiche der Jüdin von Toledo ist das bekannteste, aber nicht einzige Beispiel dafür.

Im „Prinzen von Homburg" ist solcher Reichtum des Geschehens und der Menschenzeichnung zugleich in ganz knappe dramatische Form geschlossen, wie sie Grillparzer in „Sappho" und in „Des Meeres und der Liebe Wellen" und auch im „Treuen Diener seines Herrn" anstrebt, nicht aber im „Ottokar", und die Erlebnisse der ganz individuell dargestellten Menschen sind zugleich von typischer Bedeutsamkeit des Allgemeinmenschlichen.

So darf man von Kleists und von Grillparzers Dramen sagen, daß sie realistisch individualisierenden und klassischen Stil vereinigen. Aber die Geschlossenheit ihres dramatischen Baues kann nicht im gleichen Maße wie die der Dramen Schillers als architektonisch bezeichnet werden. Ein Vergleich der Expositionen der „Penthesilea" und des „Ottokar" mit der der „Maria Stuart" würde das deutlich machen. Jedes dieser drei Dramen hat zwei Helden, zwei gegeneinander kämpfende Herrscher. Bei Schiller nun wird sowohl Maria wie Elisabeth, jede für sich und in gleicher Weise, in einer Reihe von Szenen exponiert, in zwei Expositionen, die wie zwei tragende Säulen nebeneinander stehen. Bei Kleist dagegen exponieren die ersten Szenen beide Helden, bereiten aber nur das Auftreten des Achill vor, während das Auftreten der Penthesilea danach ohne besondere Vorbereitung in eruptiver Steigerung folgt. Und bei Grillparzer ist die Exposition Rudolfs mit der Ottokars verflochten. Man mag einen derartigen Aufbau eher musikalisch als architektonisch nennen, obwohl es gefährlich ist, mit solchen Begriffen zu arbeiten und diese beiden ja auch nicht in jeder Hinsicht einen Gegensatz darstellen. Jedenfalls aber waren Kleist und Grillparzer in erster Linie musikalische Menschen. Während Goethe durchaus Augenmensch, Bildner war und seine Kunsterkenntnisse an der Plastik orientierte, hat Kleist alles in der Kunst auf Töne bezogen, und Grillparzer hat das Musikalische seiner Begabung und seines Wesens geradezu als eine Gefahr empfunden. Das Musikalische der dramatischen Kunst dieser Dichter zeigt sich in der Sprache, im Vers, aber auch in der Handlungsführung und in dem Dionysischen mancher Gestalten. Beim „Guiskard" und bei der „Penthesilea" hat man geradezu von Leitmotiven gesprochen, womit sowohl Handlungs- wie Seelenmotive gemeint sind wie auch die Wiederkehr bestimmter Bilder, Wortfügungen und rhythmischen Schwingungen im Zusammenhang mit bestimmten Vorgängen, Stimmungen und Personen. Und Grillparzer hat schon vor Richard Wagner für die Oper „Melusina", deren Text er dichtete, musikalische Leitmotive angeregt. Den Bau von „Ein Traum ein Leben" oder „Libussa" kann man als musikalisch charakterisieren, so wie noch im „Prinzen von Homburg" die erste und die letzte Szene musikalischem Vorspiel und Nachspiel entsprechen

und ihre leichte musikalische Beschwingtheit uns von vornherein gewiß macht, daß dies Werk nicht als Tragödie enden wird.

So bedeutet die Entwicklung des dramatischen Stils bei Kleist wie bei Grillparzer eine Überwindung des einseitigen Klassizismus. Grillparzer hat in großer Bescheidenheit, die wohl ein wenig ironisch gemeint war und doch die Notwendigkeiten der Zeit richtig erkannte, von sich gesagt: „Ich fühle mich gerade jenes Mittelding zwischen Goethe und Kotzebue, wie es das Drama braucht", und hat sein Streben dahin charakterisiert, „das Leben und die Form so zu vereinigen, daß beiden ihr volles Recht geschieht." Also Vereinigung hohen Stils mit voller Lebensintensität und -realität. Was aber Kleist im „Robert Guiskard" erstrebt, den zu vollenden ihm versagt war, und in der „Penthesilea" und im „Prinzen von Homburg" dann doch erreicht hat, das hat der alte Wieland so formuliert: „Wenn der Geist des Aeschylus, Sophokles und Shakespeare sich vereinigten, eine Tragödie zu schaffen, sie würde das sein, was Kleists Tod Guiskards des Normannen, sofern das Ganze demjenigen entspräche, was er mich damals hören ließ. Von diesem Augenblick an war es bei mir entschieden, Kleist sei dazu geboren, die große Lücke in unserer Literatur auszufüllen, die nach meiner Meinung wenigstens, selbst von Schiller und Goethe noch nicht ausgefüllt worden ist." Man hat diesen Stil Kleists als Synthese von Klassik und Romantik angesprochen oder auch Wieland folgend als Synthese von klassischem Stil und dem Stil des neueren Dramas Shakespeares (und der Spanier) und gewiß ist es auch auch berechtigt, ihn als Synthese von Idealismus und Realismus zu charakterisieren. All das würde aber auch von Grillparzer gelten. Voraussetzung solcher Synthese ist bei beiden Dichtern das musikalische Empfinden.

Kleist und Grillparzer, die am Eingang des 19. Jahrhunderts stehen, haben dessen größte Gefahr, das Epigonentum schon in sich überwunden und haben zu einem neuen Stil hinübergeführt. Sie haben große Vorbilder gegeben, denen freilich die entsprechende Wirkung versagt war, wie sie schon zu Lebzeiten unter der Verständnislosigkeit der Kritik und des Publikums zu leiden hatten. Der psychologische Realismus und der Naturalismus des ausgehenden 19. Jahrhunderts erscheinen von hier aus gesehen

als unnötige Einseitigkeiten, deren berechtigtes Gutes jene schon vorweg genommen hatten.

Diesen überraschenden Parallelen in der Entwicklung des dramatischen Stils beider Dichter entspricht ein Parallelismus auch ihrer inneren Entwicklung, wie sie die Dramen in ihrem Ideengehalt oder in ihrer Problemstellung widerspiegeln — in ihrer Problemstellung, nicht etwa in philosophischen Problemkonstruktionen in der Art Hebbels.

In ihrer Weltanschauung sind beide Dichter stark bestimmt worden noch von der Aufklärung. Grillparzer erwächst in der Atmosphäre des Josephinismus und bleibt wesentlichen Überzeugungen dieser Richtung dauernd verhaftet. Kleist gibt sich als junger Mensch mit noch größerer Entschiedenheit den Idealen der Aufklärung, ihrem Bildungs- und Erkenntnisstreben und Vervollkommnungsglauben hin. Doch dies Streben wird erschüttert durch die kritische Philosophie Kants und Fichtes, deren Wirkung auf ihn zunächst eine niederschmetternde ist. „Mein einziges, mein höchstes Ziel ist gesunken — und ich habe nun keines mehr." Aus diesem Erlebnis erwächst ein düsterer Fatalismus, wie er in der „Familie Schroffenstein" zum Ausdruck kommt. Die Gestalten dieses Dramas erscheinen wie vom Schicksal genarrt, so wie Kleist selbst sich in jenen Jahren fühlte, aber doch wird ihre Tragik zugleich auch schon als wesensbedingt gezeichnet. Grillparzers „Ahnfrau", die allgemein als Schicksalsdrama angesprochen wird, in engerem Sinne als es der Absicht des Dichters entspricht, ist durch eine wenig glückliche Überarbeitung veräußerlicht worden. Requisiten drängen hier das Schicksalsgefühl zurück, in dem Grillparzer Kleist verwandt ist, das Gefühl, Spielzeug zu sein in der Hand des Schicksals.

Heraus aus diesem Fatalismus führt beide der Glaube an das eigene Gefühl. Grillparzer erklärte einmal „das wahre Gefühl" für das Höchste und für eine österreichische Gabe. Kleist gestaltet den Glauben an das eigene Gefühl zunächst als heldischen Trotz und verbissenen Willen, der sich einer Welt von Widerständen entgegenstemmt, im „Robert Guiskard" und schafft nach der Periode tiefer Depression die Frauengestalten des inneren Lebensgesetzes, die Alkmene im „Amphitryon", in der die Erschütterung der inneren Sicherheit an tiefste Tragik streift und doch zum

Triumph führt, Penthesilea, die untergehen muß, weil sie zu spät erst dem eigensten Gefühl zu folgen vermag und darum von Achill verkannt wird, das Käthchen von Heilbronn, das tiefes unbeirrbares Vertrauen auf die innere Stimme zum Glück führt und zur Lösung auch des Konflikts in der Seele des geliebten Mannes, zu einem Glück, dessen Erfüllung freilich nur in einer Märchenwelt gestaltet wird. Diesem Thema des inneren Lebensgesetzes ist das spezifische Problem Grillparzers verwandt, das Anderssein des Menschen großer Veranlagung im Gegensatz zu seiner Umgebung, und der sich immer wiederholende Konflikt zwischen Beruf und Liebe: zwischen Dichtertum und Liebe in Sappho, zwischen heidnischem Priestertum und griechischem Menschenglück in Medea, zwischen jungfräulicher Priesterschaft und Liebe in Hero, zwischen Sehertum und irdischem Herrschertum in Libussa. Gerade in Frauenseelen werden diese Konflikte gestaltet. Kleist und Grillparzer sind beide Dichter der Frauen-, besonders der Mädchenseele. Höchstens Goethe kann als solcher noch neben ihnen genannt werden, aber doch kaum in gleichem Ausmaß und gleicher Tiefe. Man denke an Penthesilea und das Käthchen, an Toni und die Marquise von O. und andere; an Sappho und Melitta, an Hero, wie sie gerade in dem oft schwach gescholtenen vierten Akte ihr mädchenhaftes Empfinden überzeugend enthüllt, an die Jüdin von Toledo und viele andere Gestalten. Beiden Dichtern der Mädchenseele war eigenes Liebesglück nicht beschieden, obwohl es sich mehrmals ihnen zuzuneigen schien. Man mag hier Schicksal und Anlage sich verflechten sehen und an Prothoes Antwort auf einen Vorwurf gegen Penthesilea erinnern: „. . . da nichts von außen sie, kein Schicksal hält, nichts als ihr töricht Herz." – „Das ist ihr Schicksal!"

Doch ist diese Problemstellung nicht die endgültige. Penthesilea zwar sagt sich los vom Gesetz der Frauen, um ganz rein nur dem Gesetz ihres eigenen Gefühls zu folgen. Ein schroffer Individualismus erscheint hier als die letzte Zuflucht. In der „Hermannsschlacht" aber erhebt Kleist die Forderung unbedingter Hingabe an die Gemeinschaft bis zum äußersten Opfer. Zwischen diesen Werken liegt das Vertrautwerden mit der romantischen Staatsauffassung, wie sie ihm durch Adam Müller nahetrat, und das Aufgewühltwerden durch die politischen Geschehnisse der Zeit.

In der Anteilnahme an den Vorgängen des Jahres 1809 tritt Kleist auch zu Österreich in Beziehung. Auf Erzherzog Karl setzt er seine Hoffnung. Es wäre übrigens möglich, daß in dieser Zeit Kleist und Grillparzer sich persönlich begegnet wären. Hier in Wien nach der Schlacht bei Wagram. Kleist war in der Nähe des Schlachtfeldes und ist wahrscheinlich auch in die Stadt gekommen. Grillparzer stand unter deren Verteidigern auf der Bastei. Man mag es symbolisch nehmen, daß in diesem Moment des persönlichen Sicheinsetzens für das Vaterland die Wege beider Dichter sich hätten kreuzen können. Beide erlebten die Forderungen der Gemeinschaft, des Staates stark. Und beide hatten einen klaren politischen Blick wie wenige Dichter sonst. „Grillparzer war kein Politiker, aber neben Goethe und Kleist der politischeste Kopf unter den neueren Dichtern deutscher Sprache" (Hofmannsthal). Seine politischen Studien und Tagebucheintragungen beweisen das ebenso wie für Kleist dessen Briefe und Aufsätze. Ihr politischer Standpunkt war freilich nicht der gleiche. Kleist, der Preuße, dachte ganz deutsch und großdeutsch, Grillparzer war politisch wesentlich österreichisch eingestellt, wenn er auch kulturell sich ganz als Deutscher fühlte. Aber die Grundlage war für beide der Glaube an den Staat, zu dem sie gehörten, für den sie auch als Dichter sich einsetzten.

Zentral war für beide auch das Problem des Rechts, wie es Kleist besonders in den Novellen „Michael Kohlhaas" und „Der Zweikampf" und im „Prinzen von Homburg" gestaltet hat, Grillparzer im „Treuen Diener", in der „Jüdin von Toledo" – ja fast alle Dramen Grillparzers müßte man hier nennen. „Das Gefühl des Rechts" gibt den Menschen der Dichtungen Kleists ihren letzten Halt. „Nur eine Schmach weiß ich auf dieser Erde und die heißt Unrecht tun", sagt Grillparzer und: „Was ist das Schwerste? Gerechtigkeit." Empfindet so nicht auch der große Kurfürst? Und scheitert nicht Ottokar an der Verletzung des Rechts?

Als sie „König Ottokars Glück und Ende" und den „Prinzen von Homburg" schrieben, waren die Dichter fast im gleichen Alter. Aber der „Homburg" war Kleists letztes Werk. Und so erscheint eine Fortsetzung des Vergleiches nicht möglich. Und dennoch. Dies Werk stellt ja die Höhe in des Dichters Entwick-

lung und seine letzte Reife dar. Auch Grillparzer war mit „König Ottokar", dem „Treuen Diener seines Herrn" und „Hero" auf der Höhe seines Schaffens. Es folgte „Weh dem, der lügt!", das eine Niederlage brachte und lange Verbitterung und Vereinsamung. In seinen letzten drei Werken aber hat Grillparzer eine neue Höhe erreicht und die Reife des Alters. Und „Der Prinz von Homburg" kann auch dieser Reife verglichen werden. Nun, in Libussa und dem König der Jüdin gibt Grillparzer, was er bisher noch nicht gegeben hat, denn die Entwicklung Medeas und Jasons vollzieht sich zwischen zwei Stücken der Trilogie, gibt er im Drama selbst Darstellung der inneren Entwicklung eines Menschen. Der König reift zur Anerkennung der Pflichten des Königtums und der Schranken, die das Recht auch ihm setzt, wie der Prinz von Homburg zur — nicht Subordination, sondern — zur freien Anerkennung des Gesetzes und der Staatsgemeinschaft, deren Gebote er in sich selbst lebendig fühlt. In der „Jüdin von Toledo" und in „Libussa" wird ein Sieg der Freiheit über die Notwendigkeit errungen im Sinne Schillers und Kants und des „Prinzen von Homburg", während in früheren Dramen Grillparzers die Notwendigkeit über die Freiheit gesiegt hatte, der Lebenstrieb stärker gewesen war als das Sittengebot.

Freilich vom „Bruderzwist in Habsburg" führen keine Wege zu Heinrich v. Kleist, wenn man nicht ganz allgemein nur die Reife der Weisheit und der Kunst vergleichen will. Der Quietismus Grillparzers lag Kleist nicht. Doch kann man mit diesem einen Wort allein Grillparzers Weltanschauung noch nicht charakterisieren, nur einen Zug seines Wesens und seiner Zeit. Kleist war nicht fähig dazu, wie Grillparzer nicht zum selbstgewählten Tod, obwohl seine Gedanken einem solchen oft nahe traten. Hier scheiden sich die persönlichen Anlagen beider Dichter, aber auch die Zeiten und die Stämme. Kleist gehörte noch der Zeit der „deutschen Bewegung" an, wie wir sie heute als eine Einheit sehen, die vom Pietismus und Sturm und Drang über die Philosophie des Idealismus und die Dichtung der Klassik zur deutschen Romantik führt, und dem großen Schwunge dieser Zeit; Grillparzer, der jüngere, lebte in der Zeit des Vormärz, die man kulturell als Biedermeier bezeichnen mag, einer Zeit, für deren Weltanschauung und Ethik die Lehre der Resignation

wesentlich war. Hier scheiden sich auch preußische Tatkraft, das Heldische, Lebenzwingende des jüngeren Kolonistenstammes, auch das protestantische Den-eigenen-Weg-Suchen — und die österreichische Reife, Resignation und Müdigkeit, aber auch das südlichere Sich-dem-Leben-Geben („und Leben ist ja doch des Lebens höchstes Ziel"), der Sinn für Gegenwart und die katholische Lebenserfülltheit und Geborgenheit in der Welt der Tradition, auch die Wendung nach innen statt nach außen bis zum Kultus der dem Leben nicht gewachsenen Innerlichkeit trotz des starken Willens zum Leben (zwei Typen grillparzerischer Menschen nach Volkelt). Grillparzers Warnung vor der Tat und vor der Entscheidung im „Bruderzwist" oder dem Wort des Primislaus „Das Schwerste dieser Welt ist der Entschluß" hätte Kleist seinen Aufsatz von der Überlegung nach der Tat entgegengehalten, aber Grillparzer ihm vielleicht geantwortet, daß er dem Kaiser Rudolf ja Unrecht gegeben habe, nur selbst nicht anders könne. Hier liegen Gegensätze, starke Gegensätze des Wesens beider. Im Letzten und Tiefsten aber waren sie doch wieder verwandt: tragische Naturen, dionysisch nach Leben verlangend und doch leidend am Leben, an schwierigen Anlagen in sich selbst, an seelischer Verwundbarkeit sensibelster Art, einsam bei starker Liebessehnsucht, leidend unter der Schwierigkeit, ja Unmöglichkeit, sich anderen mitzuteilen. Wie von Dämonen gejagt erscheint das Leben Kleists und philisterhaft ruhig daneben das Leben Grillparzers; aber viel stärker, als es nach außen hervortrat, fühlte auch dieser die Dämonen seines Inneren. In beider Leben war ein Auf und Ab zwischen Schaffensrausch und Ermatten, zwischen Selbstbewußtsein und Verzagen an sich, gab es extreme Schwingungen des Seelenpendels mit der Gefahr des Sturzes, ein Sichanspornen bis zur Selbstvernichtung, ein Sinken in müde Resignation (das Sichanspannen tritt stärker bei Kleist, die Resignation bei Grillparzer hervor, aber jeder von ihnen kennt beides). Sie waren beide in gewisser Weise Opfer ihrer Zeit, des Nichtverstandenwerdens.

Dies Nichtverstandenwerden zeigt in zwei Fällen eine fast groteske Parallele. Die schon vorbereitete Aufführung des „Prinzen von Homburg" wurde verhindert, weil man es als eines preußischen Prinzen unwürdig empfand, solche Todesfurcht

zu zeigen. Später aber ist gerade dieses Drama vom letzten König von Preußen mehrmals zitiert und sein Verfasser darum als Hohenzollerscher Hofdichter angesprochen worden, so daß es heute in der deutschen Republik verdächtig erscheint und in Berlin nicht gespielt wird. Den „Treuen Diener seines Herrn" wünschte Kaiser Franz nach der ersten Aufführung zu kaufen, um ihn ganz verschwinden zu lassen; er hatte dies Werk gut verstanden; die freimütige Mahnung an die Fürsten darin erschien ihm gefährlich. Später aber hat man gerade diesem Werk den Vorwurf des Servilismus gemacht. So hat man beider Dichter Stellungnahme und Ideen fast in gleicher Weise mißdeutet. Sie stehen hier wie in anderen Fällen gar nicht so fern voneinander. Nicht um preußischen Staatszwang und reaktionären Servilismus handelt es sich in diesen Dramen, auch nicht um preußisches Draufgängertum und österreichischen Pessimismus. Beide Dichter bekennen sich zu der Lehre der „Sammlung", als Zusammenfassung von Geist und Gemüt, und der Selbstbeherrschung, zu der Ehrfurcht vor dem Unbegreiflichen – von tieferer religiöser Gläubigkeit als in direkten Worten sich ausspricht –, zu der Zurückstellung des eigenen Lebenswillens hinter die Aufgaben der Gemeinschaft.

In ihren tiefsten und letzten Überzeugungen begegnen sich Kleist und Grillparzer wie in der Entwicklung ihres dramatischen Stils. Das ist gerade darum oft verkannt worden, weil sie damit bewußt oder unbewußt herausstreben aus den Grenzen ihres Stammes, aus dem Preußischen und Österreichischen zum Deutschen und Menschlichen. Und das mag der tiefste und eigentliche Sinn der Nebeneinanderstellung ihrer Namen sein: ihre Verbindung und gegenseitige glückliche Ergänzung erst zeigt das deutsche Wesen und den Reichtum deutschen Geistes in seiner ewigen Polarität. Was ihnen beiden gemeinsam war, das werde uns unverlierbarer Besitz, Vorbild und Mahnung, Ziel und Segnung.

Musik, Rhythmus und Komposition in Grillparzers Gedichten.

Von Reinhold Backmann.

Das Grillparzer-Jahrbuch soll wieder regelmäßig erscheinen. Den neuen Zeitabschnitt einleiten zu helfen, ist wohl auch ein Beitrag willkommen, der in die Arbeit an der großen Ausgabe des Dichters Einblick gewährt. Denn mit dieser Ausgabe Hand in Hand zu gehen, ihr brüderlich zu helfen, nicht vorbeizusehen an dem Monumentalwerk, das im Mittelpunkt einer im Geiste weit größeren Grillparzer-Gemeinde emporwächst, darf wohl als eine der vornehmsten Aufgaben der Grillparzer-Gesellschaft bezeichnet werden, besonders seit dem Tode des großen Führers und ersten Herausgebers der Ausgabe, der in jahrzehntelanger rastloser Vorarbeit eines im Schaffen reichen und beglückten Lebens ihr Zustandekommen vorbereitet hat und wenigstens noch bis nahe zur Hälfte selbst emporführen durfte, und dessen Witwe wir zu innigem Danke dafür verpflichtet sind, daß sie uns, zur Fortführung des Werkes in *seinem* Sinne, seinen ganzen Nachlaß zur Verfügung gestellt hat.

*

August Sauer hat mit Absicht die Bearbeitung der Gedichte als des schwierigsten Teiles der Ausgabe hinausgezögert und als ein besonders köstliches Stück Arbeit sich bis zum Ende aufgespart. Gilt es doch auf diesem bisher so verkannten Schaffensgebiete des Dichters im wahrsten Sinne des Wortes eine Ehrenrettung vorzunehmen. Der Stimmen des Tadels sind hier gar so viele, besonders was die Form anlangt. Und doch muß gesagt werden, daß der Tadel immer nur oberflächlich gehandhabt worden ist und nur von außen herangetragen wurde. Bis

auf ganz wenige Versuche, in denen Sauers Proben eines Kommentars an erster Stelle stehen, hat noch niemand ernstlich unternommen, dem Dichter von innen her gerecht zu werden. Darauf aber hat Grillparzer nicht minder Anspruch als Goethe und Schiller, nicht minder als jeder andere Dichter, den ein wahres göttliches Feuer innerlich verzehrte. Selbst das, was vor einigen Jahren Moriz Enzinger im Euphorion über die Gedichte Grillparzers veröffentlicht hat, hält einer tieferen Betrachtung durchaus nicht stand.

Grillparzer pflegte zu sagen (Gespräche V 39, Nr. 1148, VI 293, Nr. 1541): „Meine Gedichte sind meine Biographie.“ Dieser doppelt (von Kuh und Rizy) verbürgte Satz ist so wahr und hat sich mir über der fortschreitenden Arbeit immer mehr bestätigt. Nicht bloß in dem allgemeinen Sinne, in dem die ganze Ausgabe nach ihrem chronologischen Prinzip eine fortlaufende Biographie darstellt. Die chronologischen Züge darin: die Jugendschriften, die Tagebücher, die Briefe und Dokumente, die Aktenstücke, nicht zuletzt die Reihe der Dramen, auch die Prosawerke nebst den Erzählungen und der Selbstbiographie liegen schon vor oder, was noch fehlt, ist wenigstens für den Druck fertiggestellt, und sie alle sind Teile einer großen Konfession, einer Lebensbeichte mit erschütternden Momenten. Was aber in ihnen, ob gewollt oder ungewollt, noch Geheimnis bleibt, die mannigfaltigen Liebesbeziehungen, eine große Zahl anderer unaufgelöster Dissonanzen, ungenaue Angaben über Schwierigkeiten im Amte, über innere Nöte und Leiden unter dem qualvoll lastenden Druck der Zensur und dem lähmenden Einfluß der zeitgenössischen Kritik, die das allmähliche Erlahmen und Verstummen des Dichters in viel katastrophalerer Weise auf dem Gewissen haben, als noch heutzutage die Mehrheit der Forscher zuzugeben geneigt ist: alles das wird aus den Gedichten offenbar, wenn diese in die gehörige zeitliche Abfolge gebracht werden. Aus ihnen erst erwächst die ganze furchtbare Tragik dieses wahrhaft gottbegnadeten und durch menschliche Einflüsse so jammervoll zerstörten Dichterlebens.

Nicht Schwäche, nicht Feigheit waren es, die diesen Mann in sich selbst zurücktrieben und in der Ungenügsamkeit eines Menschen, der sich nicht aussprechen kann, zugrunde gehen ließen.

Er hat im Gegenteil anfangs alle Klugheit beiseite gesetzt und Mut und Beharrlichkeit bewiesen. Die Übermacht der österreichischen Verhältnisse war aber so erdrückend, daß er sich als einzelner dagegen schlechterdings nicht behaupten konnte.

Den Druck des Gedichtes „Campo vaccino" in der Aglaja für 1820 hat Grillparzer gegen den Willen Schreyvogels im letzten Augenblick noch durchgesetzt, die Rechtfertigungsschrift hat er wohl mit ihm gemeinschaftlich verfaßt, nur mit Rücksicht auf den Freund, dessen Zensoramt gefährdet schien, hat er die Schmach auf sich genommen und vor der Öffentlichkeit wortlos ertragen, daß das Gedicht aus dem Taschenbuch herausgeschnitten wurde und nun die breite Masse der Neider und Schranzen Grund bekam, sich dauernd ungestraft an ihm zu reiben.

Die erste Amtsübergehung liegt schon v o r Beginn der italienischen Reise. Grillparzer hatte die Beförderung zum Hofkonzipisten so unzweifelhaft erwartet, daß er sein Urlaubsgesuch bis zu diesem Zeitpunkt zurückhielt; die geplante Reise war ihm wie ein nach Erreichung dieses Zieles winkender Lohn. Noch am 8. März glaubt er so fest daran, daß er in dem Gedicht „Kennst du das Land?" der winkenden Freiheit entgegenjubelt. Welchen niederschmetternden Gegensatz zu dieser hoffungsfreudigen Stimmung enthält schon am nächsten Tage das Gedicht voller Lebensüberdruß „An die vorausgegangenen Lieben"! Hat noch niemand den Selbstmordgedanken darin entdeckt? Die Reise nach Italien droht eine Reise ins Jenseits zu werden! Offenbar hat Grillparzer am 9. März erfahren, daß er bei der Beförderung übergangen worden war. Sein großer Gönner, der Finanzminister Graf Stadion, hatte ihn in das Büro des Hofrats Fuljod gebracht, aber gerade um deswillen erschien er dort als eine Art Eindringling, und in den wie immer heiß umstrittenen und im wesentlichen wohl längst vereinbarten Beförderungsgang wollte man einen, der mehr Dichter als Beamter war, erst recht nicht einrücken lassen. Grillparzer war viel zu klug, um nicht vorauszusehen, daß der Neid und Dünkel der mit ihm dienenden Nur-Beamten sich nicht mit der einen Übergehung begnügen werde. Merkwürdige Entschlüsse mögen in schlafloser Nacht in seinem Inneren gewechselt haben. Schließlich tat er das beste, was er in seinem Falle tun konnte, er wandte sich an den, der ihn mit der

Absicht, ihm zu nützen, in dieses Unglück gebracht hatte, an den Grafen Stadion, dem er erklärt haben mag, daß ihm der Dienst im Büro des Hofrats Fuljod für immer verleidet sei. Wohl möglich, daß Stadion Mühe hatte, ihn zur vorläufigen Fortsetzung seiner Dienstgeschäfte zu bewegen. Er versprach dagegen, ihm zur beschleunigten Erreichung eines längeren Urlaubs behilflich zu sein. So kam es, daß das Urlaubsgesuch vom 13. März, von Hofrat Fuljod bis 16. liegen gelassen, dann aber, wohl auf höhere Weisung, befürwortet, vonseiten des Hofkammerpräsidenten Chorinsky eine so schnelle und nachdrückliche Erledigung fand, und daß Stadion den Dichter noch vor erteilter Genehmigung abreisen ließ. Grillparzer muß anfänglich entschlossen gewesen sein, zu seinen Dienstgeschäften so lange nicht wieder zurückzukehren, bis das ihm widerfahrene Unrecht gutgemacht war. Auch nach der Rückkehr aus Italien hat er sein Amt gemieden, jahrelang! Wo hat man bisher von dieser selbstbewußten starren Unnachgiebigkeit als einem wesentlichen Charakterzug des jungen Grillparzer etwas gelesen? Es kam auch wirklich alles so, wie er es vorausgesehen hatte. Immer von neuem wurde er übergangen. Erst als Stadion ihn in seine nächste Nähe versetzte, hat Grillparzer seine Amtstätigkeit wieder aufgenommen. Und da noch mußte Stadion die so lange verzögerte Beförderung des Dichters von sich aus vornehmen. Hat noch niemand beobachtet, wie Grillparzer nach mehrfachen Übergehungen sich um die ihm zustehende und mit einer erheblichen Gehaltsaufbesserung verbundene Stelle eines Hofkonzipisten sogar schriftlich zu bewerben anfängt, den Finanzminister zuerst nur um ein gleichzeitiges Empfehlungsschreiben bittet, das nächste Mal sein Gesuch durch seine Hände gehen läßt? Es ist verloren oder wohl richtiger: es ist vernichtet worden. Aus dem Begleitschreiben an Stadion können wir uns ein Bild machen, in welchen Ausdrücken es gehalten war; Grillparzer erschien nunmehr als Fordernder, der Entschluß, seine ganze Beamtenkarriere aufzugeben, kann ihm nicht mehr ferngelegen haben. Und wer vermöchte wohl die schädliche Rückwirkung der langen Zurücksetzung auf sein Verhältnis zu Kathi Fröhlich abzumessen! Mit dem schmalen Gehalt eines bloßen Konzeptspraktikanten ließ sich wahrlich kein eigener Hausstand gründen!

Das sind nur einige wenige Erkenntnisse, die uns die Gedichte vermitteln, lediglich durch ihren Inhalt. Die Ehrenrettung des Dichters hat sich aber in der Hauptsache mit den Vorwürfen zu beschäftigen, die gegen die Form erhoben worden sind.

Grillparzer hat 1823 in Beethovens Konversationshefte eingeschrieben (Gespräche II 187): „Ich habe durch die Musik die Melodie des Verses gelernt.“ Auch in der Selbstbiographie (I. Abt., Bd. 16, S. 160) sagt er, für die Versifikation sei ihm sein musikalisches Ohr zustatten gekommen; mit Metrik habe er sich nie abgegeben. Das ist bisher noch nicht genügend berücksichtigt worden. Es läßt sich schon in den Jugendschöpfungen beobachten. Ganz besonders aber tritt es nach der Klärung, die Goethe gebracht hat, und nach langem Weiterwirken im Verborgenen zu Beginn der reifen Zeit hervor, als Grillparzer, halb verwundert, die Entdeckung macht, daß er auch als lyrischer Dichter der Öffentlichkeit allerlei zu sagen hat. Kleine, in seine Dramen eingestreute Lieder haben ihm diese Überzeugung wohl zuerst vermittelt. Darum ist es auch durchaus richtig, daß diese kleinen, schon damals mit großem Beifall aufgenommenen Schöpfungen auch in den Gedichten ihren Platz finden. Als bestes Beispiel greife ich „Berthas Lied in der Nacht“ heraus, das ursprünglich für den ersten Akt der „Ahnfrau“ bestimmt war, dann aber durch einige einfache Harfenakkorde ersetzt wurde:

Berthas Lied in der Nacht.

[Sommer 1816.]

Nacht umhüllt
Mit wehendem Flügel
Täler und Hügel,
Ladend zur Ruh;

5 Und dem Schlummer,
Dem lieblichen Kinde,
Leise und linde
Flüstert sie zu:

„Weißt du ein Auge
10 „Wachend im Kummer,
„Lieblicher Schlummer,
„Drücke mirs zu!“

Fühlst Du sein Nahen?
Ahnest du Ruh?
15 Alles deckt Schlummer,
Schlummre auch Du!

Es ist kein Wunder, daß dieses einfache Lied so oft komponiert worden ist, von Mosel (Allg. Musik-Zeitung für den österreichischen Kaiserstaat, 7. Nov. 1818, zwischen S. 416 und 417), von Franz Schubert im Februar 1819 (in der Lieferung 40 seines Nachlasses abgedruckt), von Mozart dem Sohn (Wiener Zeitschrift 1821, S. 948). Das Lied ist stark musikalisch in Strophenbau, Reim und Klangmalerei. Man beachte den Übergang vom hellen a („Nacht") zum dunklen u („Ruh") in der ersten und letzten Strophe, hier doppelt stark und mit dem vollen Sieg des u endend („Schlummer, Schlummre ... Du"). Ein anfangs noch helles Bewußtsein wird allmählich in Schlummer versenkt. In V. 2 f. „Flügel": „Hügel", eingeleitet durch „umhüllt", liegt Duft der Nacht; V. 6 f. „lieblichen Kinde": „Leise und linde", gefolgt von „sie", enthält Überredung; V. 10 f. „Kummer": „Schlummer" beruhigt, wiegt ein. Am Schluß der letzten Strophe tritt der Schlaf wirklich ein. Ihr Bau ist daher, abweichend von den früheren, gleichschwebender, er bevorzugt das Nacheinander, was schon aus dem Reimschema des ganzen Gedichts *(xaab/cddb/xccb/xbcb)* offenbar wird. Zur Unterstützung der Monotonie des Vorgangs kehren oft die gleichen Reimworte wieder, V. 4:14, 8:12, 5:11:15). In den beiden ersten Fällen reimen die ganzen Verse mit, wenn man auf die Vokale achtet („L**a**d**e**nd z**u**r R**u**h": „**A**hn**e**st d**u** R**u**h"; „Fl**ü**st**e**rt s**ie** z**u**": „Dr**ü**ck**e** mirs z**u**"). Die letzte Strophe ist noch darum besonders interessant, weil in ihren b e i d e n Hälften das bisherige Reimschema mit dem paarigen Reim in der Mitte trotz der geänderten Reimfolge wenigstens in der Lautmalerei nachklingt „F**ü**hlst Du sein N**a**hen": „**A**hnest du Ruh"; „**A**lles deckt Schl**u**mmer": „Schl**u**mmre auch D**u**").

Daß diese Erscheinung nicht bloß Gedichte trifft, die gleich in Musik gedacht wurden, will ich, um nicht zu weitschweifig zu werden, an zwei ganz kleinen Gedichten aus derselben Zeit nachzuweisen versuchen, die von vornherein sicher gar nichts mit Musik zu tun haben. Das erste wurde schon einmal im Frühjahr

1815 niedergeschrieben, aber nun geändert. Es verknüpft also die reife Zeit mit der Jugend. Es ist das Distichon „Lebensregel". 1815 hieß es:

> Frei in unendlicher Kraft umfasse der W i l l e das Höchste,
> Doch nach dem Nächsten nur, greife bedächtlich die T a t!

Daraus wurde nun:

> Frei in unendlicher Kraft umfasse der Wille das Höchste,
> Aber vom Nächsten zunächst greife bedächtlich die Tat.

Die Anfangsfassung ist durch die starke Betonung von W i l l e und T a t etwas aus dem Gleichgewicht gebracht. Man würde fast wünschen, daß um des Gegensatzes willen das Wort W i l l e auch im ersten Vers am Ende stünde („umfasse das Höchste der W i l l e"). Aber die erste Hälfte des Hexameters und die zweite Hälfte des Pentameters zeigen doch auch damals schon die gleichen Hauptonvokale („Fr**ei** in un**e**ndlicher Kr**a**ft": „gr**ei**fe bed**ä**chtlich die T**a**t„), also ein entschieden musikalisches Element. Die beiden übrigbleibenden Versstücke widerstreben noch einer Vergleichung („umf**a**sse der W**i**lle das H**ö**chste": „D**o**ch nach dem N**ä**chsten n**u**r"). Nicht nur mangelhafte Rhythmisierung der ersten Pentameterhälfte — die überkurze Schlußsilbe von „Nächsten", die die ganze Senkung allein auszufüllen hat, wirkt, mit dem Silbenmaterial der vorausgehenden doppelt gefüllten Senkung verglichen, viel zu schwach (vorausgesetzt, daß Grillparzer nicht auch das Wort „nur" mit zur Senkung rechnete, was allerdings möglich sein könnte), störte ihn, sondern sein musikalisches Gehör fand sich nicht befriedigt, er brauchte einen mit den äußeren Stücken des Distichons verwandten Gleichklang auch in den mittleren Teilen, und so kam er als Abschluß für die erste Pentameterhälfte auf das an „Höchste" anklingende Wort „zunächst", das zugleich mit dem vorausgehenden „Nächsten" in einen sein Ohr erfreuenden wortspielartigen Gleichklang rückte. Nun endlich befriedigte ihn das Distichon ganz. Die Weglassung der Unterstreichungen war nur die notwendige Folge dieser Emporhebung des Distichons in eine musikalischere Sphäre.

Das andere Gedicht, das ich meine, ist folgendes:

Auf eine geschenkte Schale.

[Frühjahr 1817.]

Jugend halte dir die Schale,
Freude schenke dir den Trank;
Jugend, — auch im Abendstrahle,
Freud', — auch wenn die Sonne sank.

Der Reiz dieses Gedichtchens beruht auf vielerlei Ursachen. Einmal auf der Wiederholung und Isolierung des Anfangswortes jedes Verses von dessen größerem Reststück („Jugend", „Freude", „Jugend", „Freud'"). Dann darauf, daß diese Reststücke in der ersten Gedichthälfte und teilweise auch in der zweiten überraschend gleich gebaut sind (sie sind wahrscheinlich zwei-, nicht dreihebig zu lesen; im ersten Falle umgeben die beiden Hebungen eine dreisilbige Senkung, vergleiche noch besonders die beiden Imperative „halte" und „schenke", sowie die darauffolgenden Silben „dir die" und „dir den"; im zweiten Falle rücken die beiden Hebungen ans Ende und lassen die mehrsilbige Senkung vorangehen, sofern im letzten Verse nicht zu betonen sind: „wenn" und „sank", da „Sonne" ja nur eine Wiederholung des „Abendstrahls" ist; vergleiche noch besonders die beiden „auch"). Aber das ist noch nicht alles. Die Reime nach dem Schema *abab* assonieren obendrein noch untereinander. Und dazu kommt noch, als das für uns Wichtigste, die ausgesprochene Klangmalerei. Achtet man nur auf die Haupttonvokale, so zeigen V. 1 und 3 die gleiche Klangfolge, nämlich: u, a, a, und ebenso, wenn man die oben begründete Betonung des letzten Verses gelten läßt, auch V. 2 und 4, nämlich: eu, e, a.

Grillparzer hat in damaliger Zeit nur ganz wenig Gedichte niedergeschrieben, aber stets zeigen sich solche Klangerscheinungen. Dafür war er äußerst empfindlich. Wir können es geradezu als ein höheres Prinzip seiner damaligen Lyrik bezeichnen, die durchaus musikalisch eingestellt ist, was sich noch viel eindeutiger dartun ließe, wollte man den rhythmischen Grundgesetzen nachspüren — freilich müßte man dann von der landläufigen Metrik abrücken und eigene Wege suchen, wie dies auch für Goethe so dringend nötig ist. Aus dessen berauschenden Mondliedern, aus dem betörenden Gesang der Ballade vom „Fischer", den mannigfach abgetönten Stimmen des „Erl-

königs", aus der wundersamen Schlußkadenz des „Königs in Thule", den der junge Grillparzer selbst komponiert hat und an dem sein Vater in dieser Komposition sich nicht satthören konnte:

Er sah ihn stürzen, trinken
Und sinken tief ins Meer.
Die Augen täten ihm sinken,
Trank nie einen Tropfen mehr.

aus alledem klang ja die Musik herüber, auf die Grillparzers eigene Veranlagung so brünstig antwortete und an der sich seine Sprachgewalt emporbildete. Dieser Rausch hält den jungen Österreicher zu Beginn seiner reifen Zeit noch völlig umfangen. Daher die Gewalt seiner Verse in der „Ahnfrau" wie im „Traum ein Leben", daher die höchstens mit Goethe vergleichbare Musik seiner Sprache in der „Sappho", daher der Zauber und die Kraft seiner freien Rhythmen im Anfang des „Goldenen Vließes". Daß dieses musikalische Element auch weiterhin in ihm rege blieb, lehrt uns vor allem „Des Meeres und der Liebe Wellen". Ich wundere mich, daß die Melodie der Rede in diesem Stück noch keinen unserer großen Tonmeister begeistert hat, daraus eine Oper zu machen.

Auch in Grillparzers Lyrik läßt sich an einem schönen Beispiel dartun, daß das Musikalische ein wesentliches Element seines Schaffens blieb. Es ist zugleich ein Beispiel dafür, daß es von einem starken bis zum Tanz sich erhebenden rhythmischen Empfinden begleitet war. Ich meine das Gedicht an Kathi Fröhlich „Allgegenwart", das von so vielen schon als eine wahre Perle in des Dichters Lyrik empfunden worden ist, ohne daß sie sich über die Ursachen dieses Eindruckes recht klar geworden wären.

Allgegenwart.

[Anfang März 1821.]

Wo ich bin, fern und nah,
Stehen zwei Augen da,
Dunkelhell,
Blitzesschnell,
5 Schimmernd wie Felsenquell
Schattenumkränzt.

Wer in die Sonne sieht
Weiß es, wie mir geschieht;

Schließt er das Auge sein,
10 Schwarz und klein
Sieht er zwei Pünktelein
Überall vor sich.

So auch mir immerdar
Zeigt sich dies Augenpaar,
15 Wachend in Busch und Feld,
Nachts wenn mich Schlaf befällt,
Nichts in der ganzen Welt
Hüllt es mir ein.

Gerne beschrieb' ich sie,
20 Doch ihr verstündets nie:
Tag und Nacht,
Ernst, der lacht,
Wassers und Feuers Macht
Sind hier in Eins gebracht,
25 Lächeln mich an.

Abends, wenns dämmert noch,
Steig' ich vier Treppen hoch,
Poch' ans Tor,
Streckt sich ein Hälslein vor,
30 Wangen rund,
Purpurmund,
Nächtig' Haar,
Stirne klar,
Drunter mein Augenpaar!

Goethes Gedicht „Christel" schwebt, sicher unbewußt, über diesen Versen. „Hab' oft einen dumpfen, düstern Sinn, Ein gar so schweres Blut! Wenn ich bei meiner Christel bin, Ist alles wieder gut." Das ist die Wandlung, die Grillparzer seit seiner Begegnung mit Kathi durchgemacht hat und noch täglich bei seinen Besuchen der Geliebten durchmacht. Vielleicht ist auch die Versform, wiederum unbewußt, von dorther beeinflußt. Man vergleiche die Stelle bei Goethe:

Ich seh' sie dort, ich seh' sie hier
Und weiß nicht in der Welt,
Und wie und wo und wann sie mir,
Warum sie mir gefällt.

Christels „schwarzes Schelmenaug' ... Die schwarze Braue drauf" scheint mitzuwirken bei der Beschreibung von Kathis Augen: „Dunkelhell ... Schattenumkränzt." Die Schlußstrophe bei Goethe sollte wie mit geheimem, magischem Zwang erst später

wirksam werden und zu den schwersten inneren Kämpfen führen. Auch auf ein Gedicht von Körner, „Die Augen der Geliebten", das in der Form allerdings völlig abweicht, verweist Sauer in den Notizen seines Nachlasses mit Recht. Es scheint schon vor Jahresfrist in dem Gedicht „Vorzeichen" nachzuklingen. „Alles, was das Leben heiligt", trägt für Körner „den stillen Schmuck der Augen", den er an der Geliebten so schön findet, daß er sie „zarte Seelenblüten, Klare Perlen ew'ger Liebe" nennt: „Nicht der Mensch allein, der stolze, Auch der Frühling, auch die Erde, Auch des Tages Wechselgruß." Die Augen der Erde sind ihm die Diamanten in ihrem Schoß, der Frühling hat „Rosenaugen", der Tag die Sonne, die Nacht die Sterne. Aber alle diese Augen rundum sind nicht so schön wie die Augen der Geliebten, die nun auch, neben den anderen Lobpreisungen, den Namen „lichte Sterne" bekommen. „Was im Leben schön und edel, Les' ich klar in eurem Schimmer; Was das Jenseits dort verschleiert, Leuchtet mir in eurer Freude, Leuchtet mir in euren Tränen Wie aus Himmelsferne zu." Und der Dichter schließt mit der Frage: „Augen, zarte Seelenblüten, Wollt ihr meine Sterne sein?"

Von Grillparzers Gedicht sagt Sauer (Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft V, S. 232), es atme bereits bräutliches Glück, und fährt fort: „Selten ist unserem Dichter der launige, schelmische, schalkhafte Ton so trefflich wieder gelungen, wie in diesem reizenden Gedichtchen. So heiter hat er niemals in die Welt geblickt, wie damals in der ersten Zeit seiner glücklichen Liebe." Über den Rhythmus spricht sich Emil Kuh aus (Zwei Dichter Österreichs, S. 169): „Die tändelnde Melodie Anakreons in diesen Versen sticht gegen das nicht begehrliche Empfinden des Dichters holdselig ab; auf dem lüsternen Rhythmus des Liedes wiegt sich eine bescheidene Innigkeit, wie sie unserem Dichter besonders eigen ist." Konrad Böhm (23. Programm des Staatsgymnasiums in Nikolsburg 1895/6, S. 20) nennt den Rhythmus sprunghaft und sagt, er gebe das lebhafte Wesen Kathis gut wieder. Enzinger (Euphorion 23, S. 406) findet, wie immer, zu tadeln, die Sprache sträube sich oft, „die zahlreichen notwendigen Ellipsen führen zu einer Auflösung, die der Aufzählung nahe tritt". Wo ist nun das Richtige zu suchen?

Ausgangspunkt ist natürlich die Stimmung des Dichters, nicht

Kathis, ein Jauchzen reinster, heimlichster Freude. Das erklärt die Ellipsen, die „Aufzählungen" (!), den ganzen Stil halb unterdrückten Jubels. Von „Tändeln", von „lüsternem Rhythmus" kann keine Rede sein; innige Liebe sucht den für ihren heimlichen Jubel angemessenen Ausdruck. Der alte, veraltete Anakreon braucht nicht bemüht zu werden, das Hereinklingen des Goetheschen Gedichtes erklärt alles. Das ist auch kein Anakreon, sondern gutes deutsches Mannesempfinden.

Ein Hauptreiz des Gedichtes liegt in der letzten, reimlosen Zeile jeder Strophe. Die Strophen sind nur im Anfang annähernd gleich gebaut, zuletzt dehnen sie sich (man beachte auch den gehäuften Reimklang in V. 21 – 24); besonders wo dem Dichter Kathi selbst entgegentritt, da ändert sich alles, und auf einmal wird die letzte Zeile in den Reim mit einbezogen. Das Wichtigste aber ist der durchgehende musikalische Charakter des Gedichtes; es ist, wie wenn es ohne Melodie überhaupt nicht zu denken wäre. Ja: es ist Tanztakt! Kathi tanzte gern, das wissen wir von Grillparzer selbst (III. Abt., Bd. 1, S. 296, Zeile 25). Darin, in diesem Tanzakt liegt das halb Verhaltene, die poetische Bändigung des inneren Jubelsturmes. Das ist so stark, daß auch Widerstrebendes mit hineingerissen wird. Man muß unwillkürlich betonen: „Wó ich bin, férn und nah", nicht: „Wo ich bín, fern und náh." Daher die vielen dreisilbigen Worte, die in ihrer letzten Silbe ein walzerartiges Verweilen zeigen: „Dunkelhell", „Blitzesschnell", „Felsenquell", „Pünktelein", „immerdar", „Augenpaar", „Purpurmund" und noch einmal „Augenpaar." Die letzte Strophenzeile pausiert die beiden Senkungssilben, die auf die letzte Hebung folgen müßten: „Schattenum/kränzt◡◡", „Überall vor / sich◡◡", „Hüllt es mir / ein◡◡", Lächeln mich / an◡◡." Am Ende des ganzen Gedichtes ist das nicht mehr nötig und unterbleibt, wie wenn nun der Tanz ohne Worte weiterginge, erst richtig anhübe, mit Kathi, so beseligend, daß Worte nur stören würden. Hier darf man noch einmal auf Goethes Gedicht verweisen, das vom Tanz mit der Geliebten spricht:

> Und wenn ich sie dann fassen darf
> Im luft'gen deutschen Tanz,
> Das geht herum, das geht so scharf,
> Da fühl' ich mich so ganz!

Und wenn's ihr taumlig wird und warm,
Da wieg' ich sie sogleich
An meiner Brust, in meinem Arm:
's ist mir ein Königreich!

Es ist nicht derselbe Tanztakt bei Goethe, aber doch auch ein Tanztakt, mit einer Art Auftakt: ∪ –́ ∪ –̀, ∪ –́ ∪ –̀, mehr Polka! Grillparzer dagegen tanzt den Wiener Walzer der damaligen walzerseligen Zeit, Strauß-Lanner, in der dezentesten Führung, nicht so, wie er später, z. B. auf dem Brigittenfest, ausartete, so daß der Dichter selbst sich dann über den „plumpsinnlichen" Tanz höchst raunzerisch aussprach (Tagebücher, Bd. IV, S. 56). Auch d i e s e n Walzertakt kann man übrigens wiederfinden im „Konstitutions-Walzer" von 1845! Ob wohl jemand einmal durch Zufall die Melodie herausfände, die dem Dichter vorgeschwebt haben könnte, als sich „Allgegenwart" in ihm gestaltete? Rein viertaktig durchkomponiert ist nur die erste Strophe, wenn wir vom Schlußvers absehen, dessen Schlußpause sich ja über die beiden fehlenden Senkungssilben beliebig weit ausdehnen läßt. Schon in der zweiten mischen sich dreiaktige Perioden ein (V. 9 f. und 11 f.), die auch für den Abschluß der beiden nächsten Strophen gewählt werden. In der letzten Strophe schiebt sich der Dreitakter in entgegengesetzter Struktur ein (V. 28 f.). Bei aller Regel nirgends öde Gleichmacherei, nicht im Strophenbau, nicht in der Verslänge, nicht einmal im Reim. Solche Dichtungen sprengen den Rahmen der landläufigen Metrik. Es ist derselbe Dichter, der sich geweigert hat, unter einer Reihe von Distichen einen Hexameter mit nur fünf Hebungen zu ändern! Grillparzer hat zahlreiche Versuche gemacht, ein episches Versmaß zu finden. Keiner ist gelungen, die geplanten Epen sind alle in den Anfängen stecken geblieben, und so haben wir nur Bruchstücke. Allerdings was für Bruchstücke! Ich erinnere nur an „Asmund und Asvit" aus dem Jahre 1822:

Durch Fühnen zieht, aus fernem Land,
Ein Schwedenkönig, Alf genannt.
Und hinter ihm sein streitbar Heer,
Von Beut' und Ruhm und Wunden schwer.

Da haben wir die Grundstimmung. Warum gerät das Versmaß so schwer, so wuchtig, warum folgen Reimpaar auf Reimpaar,

warum gerät jeder Versausgang stumpf? Weil der Marschtritt des müden Heeres zum Ausdruck kommen soll. Für diesen Dichter gehören Inhalt und Form aufs allerengste zusammen; bei der leisesten Unausgeglichenheit verliert er die Lust zum Weiterdichten. Zu den köstlichsten Schöpfungen rechnen diejenigen, wo er sich, wie in „Allgegenwart", dem augenblicklichen Impuls folgend, eine gewisse Freiheit in der Form gönnt. Ich nenne, um zu belegen, welche gewaltigen Wirkungen er auf diese Weise erzielt, nur noch „Incubus", das Gedicht, in dem Grillparzer, um sich nicht selbst aufs furchtbarste anklagen zu müssen, das, was ihn quält, als den Geist „Unfried" aus sich hinausstellt und so eine Spaltung des eigenen Ich erlebt, grauenhafter und erschütternder als die Goethes in Faust und Mephisto oder in Tasso und Antonio. Das Gedicht gliedert sich in 3+5+4 Strophen. Im ersten Teil gruppieren sich die Strophen um die zweite herum, deren Schwere noch durch den durchgehend gleichen Reimklang gehoben wird:

Fragst du mich, wie er heißt,
Jener finstere Geist,
Der meine Brust hat zum Reich,
Davon ich so düster und bleich?

5 Unfried ist er genennt,
Weil er den Frieden nicht kennt,
Weil er den Frieden nicht gönnt
Jemals der Brust wo er brennt.

Der hat im Busen sein Reich,
10 Der macht mich düster und bleich,
Der läßt mir nimmermehr Rast,
Seit er mich einmal gefaßt.

Die mittlere Strophe ist spiegelbildlich aufgebaut. Aber auch noch die umgebenden Verse 3 f. und 9 f. schließen zu gleichem Reimklang zusammen, wenn auch mehr wiederholend und nicht spiegelbildlich. Und noch das „Der" in V. 11 schlingt sich mit geheimer Beziehung zum „Jener" in V. 2 hinauf. Der zweite Teil zeigt eine Untergliederung in 1+1+3 Strophen. Am Himmel kein Trost, im Gewühl der Erde keiner, keiner sogar bei der, die ihm das Liebste geworden ist. Bei ihr verweilt Grillparzer drei Strophen lang und rast sich hinein in Tollheit, in Irrsinn:

Schau' ich zum Himmel empor,
Lagert er brütend sich vor,
15 Zeiget mir Wolken zur Hand,
Wolken — und keinen Bestand.

Alles der Menschen Gewühl
Nennt er Getrieb ohne Ziel;
Ob ichs auch anders gewußt,
20 Schweigt er das Haupt durch die Brust.

Flücht' ich zu ihr, die mein Glück,
Tadellos jeglichem Blick;
Er findet Tadel mir auf,
Wärs aus der Hölle herauf;

25 Und auf den Punkt, den er meint,
Hält er die Lichter vereint,
Daß es dem Aug nicht entging',
Wenn es auch Blindheit umfing':

Lacht sie — so nennt er sie leicht;
30 Weint sie — von Schuld wohl erweicht!
Spricht sie — in heuchelndem Mut,
Schweigt sie — voll anderer Glut.

Im letzten Teil, der sich in 2+2 Strophen gruppiert, sucht er Trost in seinem Dichten. Gelingt ihm bei all diesem furchtbaren Leid in jener schöpferisch gleichzeitig so überreichen Zeit das Übermenschliche, ein Kunstwerk aus sich hinauszustellen, nach eigenen ihm innewohnenden Gesetzen freischwebend wie das All, das aus der Hand des Weltenschöpfers hervorgegangen: mit einemmal gewahrt er den Teufel „Unfried" auch dort, grinsend, höhnend, Spiegelmensch, wie wir ihn nach Werfels verwandter Schöpfung nennen könnten. Wohin soll er sich kehren? Ins Grab? Auch dahin wird er folgen, er gehört so fest zu ihm, daß er von der Hetzjagd auch im Jenseits kaum ablassen wird.

Und wenns mir einmal gelang,
Durchzubrechen den Drang,
35 Frei, mit des Geistes Gewalt,
Durch, bis zu Licht und Gestalt:

Unter der Hand es sich bildet und hebt,
Lebendiges Leben das Tote belebt,
Und es nun dasteht, ein atmendes Bild,
40 Vom Geiste des All und des Bildners erfüllt;

Da stiehlt er hinein sich mit list'gem Bemerk
Und grinset mich an aus dem eigenen Werk:
„Bins Meister nur ich, dem die Wohnung du wölbst,
„Sieh nichtig dein Werklein und nichtig du selbst!"

45 Und schaudernd seh' ichs, Entsetzen-betört,
Wie mein eigenes Selbst gen mich sich empört,
Verwünsche mein Werk, und mich selber ins Grab;
Dann folgt er auch dahin wohl quälend hinab?

Wie hetzen sich die Strophen der beiden ersten Teile ab, alle Verse haben, richtig gelesen, bloß zwei Hebungen mit vielfältigen Senkungssilben davor und dazwischen, kaum einer danach — Hast, Hast, Hast, eine wilde Jagd. Endlich die Kunst, das eigene Dichten: Ruhe, Verweilen, einige Augenblicke Rast. Die viertletzte Strophe ist auf drei Hebungen gestellt, hat weniger Senkungssilben, mit den vorigen wie die folgende nur den unaufgelösten Abschluß gemeinsam; die drittletzte erhebt sich auf vier Hebungen. Wie dehnen sich die Zeilen! Da tönt es ihm äffend aus dem eigenen Werk in derselben Vierhebigkeit entgegen, und mit verzweifelnd beschleunigtem Pulsschlage klingt das Ganze aus. So und nicht in der Weise wie Hock (Bd. 1, S. 8 seiner Ausgabe) möchte ich die schöpferische Grundstimmung bei diesem unseligen Gedicht zergliedern.

Hier aber sehen wir schon ein Neues. Von der Musik kam Grillparzer nur her. Seine Entwicklung ging ins Charakteristische, aus dem Abgelauschten und Abgelernten ins Eigene, Selbstgefundene, nur ihm Eigentümliche hinein. Das gilt nicht bloß von den Dramen, die immer festere, geschlossenere Züge annehmen, das gilt ebenso auch von seiner Lyrik. Das Überwiegen des Musikalischen fing beizeiten an ihn zu stören. Es wird allmählich von einem anderen, mit der Musik verwandten, aber doch nicht ihr allein zugehörigen Prinzip überwuchert, das, gleichfalls von Anfang an in ihm liegend, in strenger Selbstzucht immer reiner ausgebildet ward und ihn neben Goethe und Schiller als wenigstens gleichberechtigt emporhebt. Das ist das Feingefühl für Komposition, für inneren Aufbau und Gleichgewicht des Hervorgebrachten, etwas, was in seinen Dramen immer als eine Höchstleistung bewundert und anerkannt worden ist, wovon man aber in seinen Gedichten merkwürdigerweise noch nichts bemerkt zu haben scheint.

In Zeiten innerer Not, wo Grillparzer sich mit dem Gedanken trug, sein „Goldenes Vließ" vor der Einreichung noch einer großen durchgreifenden Überarbeitung zu unterziehen, hat er (1820 in Gastein) die Worte niedergeschrieben (Tagebücher, Bd. 1, S. 299, Nr. 789): „Die neuesten Deutschen haben keinen Sinn für Komposizion, d: i: das Band der innern Nothwendigkeit, wodurch die einzelnen willkürlichen Gestalten der Kunst zu einem organischen Ganzen, zu einer Kunst w e l t verbunden werden. Komponiren kann man lernen von Raphael, Mozart und Calderon." Grillparzer meint hier die großen Verhältnisse im Drama; auch an einer anderen Stelle, wo er auf „Komposizion" zu reden kommt, nämlich in einem der letzten Abschnitte der Fortsetzung seines Aufsatzes „Über den gegenwärtigen Zustand der dramatischen Kunst in Deutschland" (I. Abt., Bd. 14, S. 76 f.). Aber was hier ausführlicher dargetan wird, gilt auch von kleineren Gebilden bis herunter zum einzelnen Gedicht. Jüngst erst ist das am „Armen Spielmann" dargetan worden in der Abhandlung von E. Alker „Komposition und Stil von Grillparzers Novelle Der arme Spielmann" (Neophilologus XI, S. 15–27). Die Ergebnisse, die die Ausgabe bei den Gedichten in dieser Hinsicht vorlegen könnte, sind höchst erstaunlich. Ich wähle als Beispiele die Gedichte „Bescheidenes Los", „Todeswund", „Napoleon".

Bescheidenes Los.

[1817/18.]

Bei dem Klang des Saitenspieles
Geh' ich einsam und allein,
Habe wenig, brauchte Vieles,
Doch das Wenige ist mein.

5 Amor lauscht in Rosenhecken,
Winkt, halb Spott, zu sich hinein: –
Spiel mit Kindern, Kind, Verstecken,
Mich laß ruhig und allein.

Und das Glück voll goldner Spangen
10 Zeigt den reichgefüllten Schrein: –
Kommst geflogen, ich gegangen,
Flieg du hin, ich geh' allein.

Schau! der Ruhm, am Rand der Fernen
Glänzt in heller Zeichen Schein: –
15 Wen gelüstets nach den Sternen?
Man betrachtet sie allein.

Misse gern ein Buntes, Vieles,
Hätt' ich mich erst und was mein!
Bei dem Klang des Saitenspieles
20 Geh' ich einsam und allein.

Dieses Gedicht, zu dem Gabriele Petrasovics im letzten Jahrbuch eine Menge Parallelen nachgewiesen hat, die sich noch durch eine wichtige Stelle aus „Ritter Harolds Pilgerfahrt" von Byron bereichern lassen, ist mehr als bloß melancholisches Weiterklingen verschiedener Vorbilder, es ist Resignation auf die verlorene Liebe zu der jungen Sängerin Katharina Altenburger und gleichzeitig auf die Enttäuschungen hin, die ihm sein erstes dichterisches Auftreten vor der Öffentlichkeit eingebracht hat. Der Dichter erscheint sich wie ein „Armer Spielmann", den keiner versteht, der seinen Weg ganz allein gehen muß. Nur das schmerzliche „Hätt' ich mich erst und was mein", nach dem vorausgehenden „Doch das Wenige ist mein" überraschend, weist auf später, zeigt, daß die Qualen des „Incubus" schon begonnen haben. Auf das Wort „allein", das in allen Strophen wiederkehrt, zweimal klanglich noch durch das Wort „einsam" verstärkt, ist das ganze Gedicht abgestimmt. Das ergibt, unterstützt durch das Wort „Saitenspiel", den musikalischen Charakter der liedartigen kleinen Schöpfung. Wir befinden uns ja noch tief drin in der Zeit des Schwelgens im Klang. Die Gliederung der fünf Strophen ist 1+3+1. Die drei Strophen, die den Kern bilden, sind ganz gleich gebaut. Liebe, Glück, Ruhm winken, locken, glänzen in den ersten beiden Zeilen jeder derselben, in den letzten beiden Zeilen weist der Dichter sie nacheinander von sich, die Liebe nach den vorausgegangenen Enttäuschungen leicht, den Ruhm schmerzlich und schwer, gegen das Glück, das Reichtum bedeuten würde, ist er gleichgültig. Die Strophe, die dem Glück gilt, behauptet die Mitte. Dieser Kern wird zunächst umrahmt durch die Verse 3, 4 und 17, 18; um sie wieder schlingt sich noch ein zweiter Rahmen mit nunmehr genau gleichem Wortlaut, V. 1, 2 und 19, 20. Die Umrahmung geschieht in beiden Fällen wiederholend, nicht spiegelbildlich. Man beachte, daß die

erste und die letzte Strophe durchgehends die gleichen Reime haben. Das verleiht der in ihnen liegenden, unausgesprochen bleibenden Erfahrung den gehörigen Nachdruck: Liebe, Glück, Ruhm sind unbefriedigende, vom Wert des eigenen Innern ablenkende und darum zu meidende Güter.

Diesem strophisch gegliederten Gedicht reihe ich ein unstrophisches an:

Todeswund.

[Anfang 1823.]

Schwing dich auf, Adler, zu Mimers Born,
Und bring mir zwei Tropfen, daß ich mich labe!
Sonst war ich kräftig und stark,
In den vordersten Reihen stand ich,
5 Trat auch wohl vor, als Einzelner,
Zum ringsbewunderten Kampf:
Nun aber lieg' ich, matt und lechzend,
Verwundet vom eignen Schwert,
Und nagender Durst zehrt an meiner Seele;
10 Schwing dich auf, Adler, zu Mimers Born,
Und bring mir zwei Tropfen, daß ich mich labe!

Auf die zugrunde liegenden Vorstellungen aus der Edda, die sich ganz eigentümlich mit Motiven aus der griechischen Mythologie verbinden, will ich hier nicht näher eingehen. Der Göttersohn, als den Grillparzer sich fühlt und dessen Aufgabe ist, zu wirken und von dem in ihm ruhenden göttlichen Geiste zu zeugen, liegt am Boden, noch leidend unter dem Mißerfolg des „Goldenen Vließes". An Plänen fehlt es nicht in dieser Zwischenzeit müder Beschäftigung mit nordischen Stoffen, aber es will sich nichts gestalten. Der „Ottokar" ist noch nicht begonnen. Wie schließen indessen auch diese freien Rhythmen, diese „Prometheus"-Verse kompositionell zu einem bewundernswerten Ganzen zusammen! V. 1, 2 und 10, 11 umrahmen, abermals wiederholend. Die Mitte gliedert sich in 1+3; 2+1, doch so, daß aller Glanz auf dem mittelsten Verse ruht: „Zum ringsbewunderten Kampf."

Es gilt noch ein größeres Gedicht in seiner inneren Einrichtung vorzuführen, ich wähle dazu „Napoleon", 1821 Mitte Juli niedergeschrieben, unmittelbar nach Bekanntwerden der Nachricht von Napoleons Tod in Wien. In seiner starken histori-

schen Einstellung, die die Einzelperson in den Zusammenhang ihrer ganzen Zeit rückt, in der Vermeidung aller Sentimentalität, steht das Gedicht in einem wahrhaft erhabenen Gegensatz zur vielgerühmten Ode von Manzoni, die Goethe übersetzt hat („Der fünfte Mai") und die sich nicht zu behaupten vermocht hätte, wäre Grillparzers Gedicht schon damals bekannt geworden. Er muß seine Veröffentlichung übrigens versucht haben; denn es existiert eine Handschrift, von der die Strophe 4 weggeschnitten ist! Erst 1851 konnte das Gedicht erscheinen, dreißig Jahre nach Napoleons Tode. Da war das Interesse schon so erloschen, daß es keine große Wirkung tat. Es ist bezeichnend, daß die Neue Freie Presse es am 25. Februar 1872, nach des Dichters Tode, erneut zum Abdruck brachte mit der Anmerkung der Redaktion: „Wir wissen nicht, ob dieses Gedicht Grillparzers schon einmal gedruckt worden; bekannt ist es in keinem Falle ..."

Inhaltlich sowie in der Wahl der Strophenform und des Versmaßes von Byron beeinflußt, gliedern sich die neun Strophen des Gedichtes, das ich hier nicht zum Abdruck bringen will, in 1 ; 3+1+3 ; 1. Die erste und letzte Strophe mit Grabesruhe und Grabesfrieden als Lohn für ein Leben voller Unruhe stehen für sich, leiten ein und schließen ab. Der ganze mittlere Teil ist ein Kampf um ein abschließendes Urteil, daher bewegt, leidenschaftlich wie der innere Widerstreit zwischen Anklage und Bewunderung in des Dichters eigener Brust. Man muß sich das Wagnis recht vergegenwärtigen, unmittelbar nach Napoleons Tod ein abschließendes Wort über ihn zu finden, es nicht nur als Bonmot auszusprechen, sondern den ganzen inneren Kampf mit darzustellen, der seiner Ausprägung vorausgehen mußte, dann wird man über eine gewisse Unausgeglichenheit, einen dann und wann zutage tretenden Mangel letzter Vollendung milder denken. Die beiden dreistrophigen Abschnitte, beide mit dem Gipfelpunkt in der mittleren Strophe, stehen antithetisch zueinander, wie überhaupt die Antithese das wichtigste Stilmittel des Gedichtes ist und auch in Anfangs- und Schlußstrophe festgehalten erscheint. Man hat dich gescholten, gehaßt, ausgestoßen, und es ist doch um nichts besser geworden, seit du in Verbannung gehen mußtest (V. 8–28) : (V. 36–56) In Wahrheit warst du anders, und nur der Zeit ist es zuzuschreiben, daß auch du

schlimm wurdest. Es stehen also von diesen beiden Strophengruppen noch jeweils die Schlußstrophen in besonderer antithetischer Parallele. Ja, die drei Strophen sind jeweilig etwa im Sinne von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft aneinandergereiht: Du hast in dies Leben voll krankhafter Unruhe noch deine Unrast hineingetragen; n u n wirft man auch die eigene Schuld an dem Zustand krankhafter Unruhe auf dich; und ist es denn nach deinem Sturze besser geworden? Ferner: Du hast uns, mit herrlichen Gaben ausgerüstet, wieder die Größe vor Augen gestellt; n u n darfst du nach deinem Tode dich zu den Größten dieser Erde, zu Alexander und Cäsar, gesellen; und wenn du vor sie hintrittst, so sag' ihnen, warum dir deine Aufgabe nicht ganz gelingen konnte. Die Einzelstrophe genau in der Mitte des Gedichts mit ihren g e h ä u f t e n Antithesen schafft den Übergang, indem sie menschlich kleine Wertung im Angesicht des Todes abschließt und zu einer reineren Wertung sub specie aeternitatis weiterschreitet. Sie setzt sich außerdem durch das stark persönliche Hervortreten des Dichters („Dich lieben kann ich nicht") in gleichschwebende Beziehung zur Anfangs- und Schlußstrophe des ganzen Gedichtes, wo der Dichter gleichfalls von sich aus spricht: Ist es denn wahr, du bist dahin? und schließlich: Das sei die Inschrift, die ich dir auf deinen Leichenstein setzen möchte: „Er war zu groß, weil seine Zeit zu klein." Durch das ganze Gedicht hin schlingt sich die Anrede „du". Hier in der letzten Zeile gestaltet sich das Ergebnis in der d r i t t e n Person: „E r war zu groß, weil s e i n e Zeit zu klein." Das gibt dieser Schlußzeile ihre unvergleichliche Gewalt. Die Komposition des Gedichtes ist ein Meisterwerk! Das zeigt sich auch, wenn man den Aufbau der einzelnen Strophen noch näher untersucht. Jede öde Gleichmacherei sei hier ferngehalten, im Gegenteil offenbart sich, welche Mannigfaltigkeit der Formen das Versmaß mit der Reimstellung abbabcc zuließ und wie doch immer wieder Form und Inhalt ein Ganzes, ein fest Zusammengehöriges ist. Ich begnüge mich damit, das an der ersten Strophe aufzuzeigen:

So stehst du still, du unruhvolles Herz,
Und bist gegangen zu der stillen Erde?
Was fünfzig Jahr, voll Hoheit und Beschwerde,
Voll Helden-Lust nicht gab und Helden-Schmerz,

5 Ist dir geworden in der stillen Erde,
Ein Sohn des Schicksals stiegest du hinab,
Verhüllt wie deine Mutter, sei dein Grab.

Sie enthält einen rührenden Reim, V. 2 „zu der stillen Erde": V. 5 „in der stillen Erde", der beabsichtigt ist. Das Ende zweier Strophenteile (sinnende Frage + sinnierende Antwort) wird scharf markiert zur Vorbereitung auf die beiden Schlußverse. Die Strophe gliedert sich also in 2+3+2, wovon der mittlere Teil im mittelsten Verse einen Gipfel erreicht, wunderbar herausgehoben durch „Helden-Lust" und „Helden-Schmerz". Ist es möglich, daß dieses ruhelose Herz doch noch Ruhe findet? Ja, die stille Erde gibt ihm die Ruhe, die es im Leben nicht fand. Er war ein Sohn des Schicksals, und verhüllt wie dieses sei nun auch sein Grab, verschlossen für immer, er selber redet nicht mehr. Der weiterführende Gedanke ist: nun ist die Reihe an uns, zu reden, mit dieser Gewalterscheinung fertig zu werden. Das Wort „Ruhe", so sehr dieser Begriff die Strophe zusammenhält und ihren ebenmäßigen Bau bedingt, wird in den sieben Versen nicht ausgesprochen, sondern aufgespart, es folgt erst in der Schlußstrophe, die diese Gedankengänge wieder aufnimmt, und da gleich in der ersten Zeile: „und Ruhe sei mit deinem Tod."

Die andern Strophen gliedern sich nacheinander wie folgt. Die zur Einheit zusammengehörenden Strophen 2–4: 1+2 ; 2+2 und 3+1+3 und 2+1 ; 1 ; 1+2. Die folgende Einzelstrophe: 2+1 ; 1 ; 1+2. Die nächsten drei wieder zur Einheit zusammengehörenden Strophen 6–8: 2 ; 2+1 ; 2 und 2+3+2 und 2+1 ; 2+2. Die Schlußstrophe: 2+1 ; 1 ; 1+2. Man beachte in den dreistrophigen Gebilden die Mittelstrophe, ferner die Bindung der Einzelstrophe in der Mitte des Gedichtes an die vorausgehende Strophe und ihre Übereinstimmung mit der Schlußstrophe. Die Anfangsstrophe mit 2+3+2 ist zum mindesten verwandt. Diese Angaben sind leider nur schematisch, ohne die verbindenden Worte dazu bleiben sie Gerippe. Und doch ist es seltsam, wie die Struktur des ganzen Gedichtes auch wieder aus der Übersicht über die einzelnen Teile hervorleuchtet. Wie falsch und ungerecht ist, was Enzinger a. a. O. S. 405 von Grillparzer mit Rücksicht auf seine lyrischen Ge-

dichte sagt: „Er war froh, *eine* Form gefunden zu haben, wenn auch nicht *die* Form. Im Drama fällt das wenig ins Gewicht. Da gibt es Wichtigeres als Rhythmus und Form." Wir haben wohl nicht mehr daran zu zweifeln, daß es auch im lyrischen Gedicht Höheres gibt als Rhythmus und Form in dem bei Enzinger gar so eng begrenzten Sinne.

Noch ein Höheres ist die Aneinanderreihung mehrerer Gedichte zu einem Zyklus. Diese Strebungen setzen bei Grillparzer ebenfalls schon in der Jugend ein. Zu Beginn der reifen Zeit nötigt die *Kritik* sie ihm auf. Man mache sich einmal klar, wie lose noch die erste Xeniensammlung aufgereiht ist, da scheint nur die zeitliche Abfolge in der Entstehung für die Anordnung maßgebend gewesen zu sein, und wie fest gefügt dagegen die zweite Xenienreihe ist, die in den Ausgaben gewöhnlich nach 1819 verlegt wird, in Wirklichkeit aber die Jahre 1818 bis 1820 umspannt! Diese lasse ich hier folgen:

Xenien.

1.

Wähnst du denn ungestraft mich zu schlagen, zorniger Streiter,
Mit dem gewaffneten Fuß? Bin doch nicht alt und nicht krank.

2.

Eigne Gedanken sprichst du mir ab, und es sind auch nicht eigne,
In der Weihe Moment gab sie die Muse mir ein.

3.

5 *Eins* die Göttin noch sprach, als sie den Bann mir verhängte,
Den euch erzählt mein Gedicht, *Eins*, das zuvor ich vergaß.
„Mühe, sprach sie, dich ab, und erzogst du Rosen und Nelken,
Fresse gehörntes Vieh dir deine Blumen als Gras."

4.

Was begeistert ich schrieb, das willst du mir nüchtern bekritteln;
10 Ist dir, nüchterner Mann! denn die Begeisterung fremd?

5.

Doch nur begeistert am Pult und nüchtern auf offener Straße
Bin ich ein Gräu'l dir mit Recht: feindest du billig mich an.

6.

Es ist wohl wahr, daß Tadel quält,
Einstimm'ger Beifall schöner:
15 Doch, was erkennt der Kenner, zählt
Und nicht, was wähnt der Wähner.

7.

(Schmähet, schmähet nur zu, ihr laut rezensierenden Zungen!
Über den Reichen zu Pferd, schimpfet das Volk, das zu Fuß.)

8.

Belle, belle nur zu, doch wie du Köter auch bellest,
20 Kriegst du den Mond nicht herab, kommst du zu ihm nicht hinauf.

9.

Auf erneue den Streit, so oft du schwingest den Knüttel,
Send' ich aus sicherer Höh' goldene Pfeile herab.

Wir besitzen von diesen Xenien zwei Niederschriften, die aber beide ins Jahr 1820 gehören. Beide sind nach kompositionellen Gesichtspunkten angelegte Sammlungen. Entstanden müssen die meisten Xenien früher sein, vielfach nachweisbar in anderer Reihenfolge. H^1 enthält nur sieben davon, und zwar nacheinander die obigen Nummern 1, 2, 3, 7, 8, 9, 6. Zwischen Nr. 7 und 8 steht, auf besonderer Zeile, ein: „o d e r". Das Doppeldistichon Nr. 3 wird also von je zwei Einzeldistichen, Nr. 1 und 2 und anderseits Nr. (7 oder) 8 und 9, umgeben, von denen die beiden ersten und ebenso Nr. 8 und 9 inhaltlich näher zusammenzugehören scheinen. Nr. 9 nimmt inhaltlich auf Nr. 1 Bezug („Streiter" ... „Streit") und schließt gewissermaßen ab. Nr. 6 ist angehängt, schon seiner Form wegen gehört es nicht dazu. Vielleicht ist es zeitlich die erste Antwort an die Kritik gewesen. Wenn es gegen Nr. 132 des Morgenblattes von 1818 geht und meine Vermutung richtig ist, daß Grillparzer diese Nummer erst nach der Rückkehr aus Gastein (gegen Ende Juli) kennengelernt hat, so würde es etwa in den August 1818 gehören. Am 2. Dezember 1818 schrieb Therese Huber an Karoline Pichler und ließ dem Dichter der „Sappho" die Spalten des Morgenblattes zu einer Antwort gegen einen Rezensenten anbieten, der in dieser Zeitung, Briefe aus mehreren Städten Deutschlands fingierend, gegen die „Sappho" aufgetreten war und mit dem Müllner gemeint ist. Am 18. Dezember antwortet die Pichler, nachdem sie das Anerbieten am 13. (III. Abt., Bd. 1, S. 154 f.; hierzu die Berichtigung von Douglas Yates, Euphorion 26, S. 282 ff.) an den Dichter weitergegeben hatte, der darauf am 18. (III. Abt., Bd. 1, S. 158) erwiderte. Grill-

parzer ging auf das Anerbieten nicht ein. Aber eine Weiterwirkung davon werden wohl diese Xenien darstellen. Vielleicht ging unter ihnen Nr. 7 voran, es könnte noch in den Dezember 1818 gehören. Das übrige wird nach 1819 zu stellen sein. Aus dem e i n e n Distichon entwickelte sich nun der Gedanke eines Xenienzyklus! Nicht mehr mit der Zieleinstellung gegen Friedrich Wähner, dem Nr. 6, wie schon der Name sagt, gegolten hatte, sondern gegen Müllner. Und zuerst werden wohl Nr. 1, 2, 8 und 9 entstanden sein, die sich alle gegen ein „du" richten und, wie bereits dargelegt, paarweise zusammengehören. Als das Gedicht „Der Bann" entstanden war, das ich in den Februar/März 1819 setze, kam Nr. 3 hinzu, als Doppeldistichon gut zu jenen Paaren von Einzeldistichen passend. Die Einfügung in die Mitte zwischen die beiden Paare war selbstverständlich. Nr. 7, als alter Rest, konnte nur hinter der allgemeiner gehaltenen Nr. 3 Platz finden, war aber, wie das „o d e r" zeigt, bereits zur Tilgung bestimmt. Schon das Kompositionelle hieran zeigt, daß Grillparzer doch mit dem Gedanken an eine Veröffentlichung spielte. Und so kam es zur nochmaligen Niederschrift, zu dem vielleicht als Druckmanuskript bestimmten H^2, im Herbst oder Spätherbst, Anfang Winter 1820. Wahrscheinlich war die Umarbeitung des „Goldenen Vließes" bereits abgeschlossen, oder sie war noch im Gange. Sie geriet durchaus nicht so tiefgreifend, wie sie geplant gewesen war. Die bittere Selbstkritik jener Zeit ließ den Dichter für dieses Werk eine abfällige Beurteilung vorausahnen. Doppelt mußte ihm also daran liegen, sich jenen ekelhaften Kritiker vom Halse zu schaffen, wozu die Xenien recht wohl geeignet erscheinen konnten. Nun erst kamen Nr. 4 und 5 hinzu, in umgekehrter Folge in H^2 niedergeschrieben, aber sogleich umgeziffert. Wieder zwei enger zusammengehörige Einzeldisticha! Wichtig ist die ursprüngliche Lesart V. 10 „röthlicher Mann", statt „nüchterner Mann". Hierin wird die Beziehung auf Müllner unzweifelhaft klar. Nun erst wurde Nr. 6 an seinen jetzigen Platz geschoben. Unlust, etwas Geschaffenes aufzugeben, war wohl ausschlaggebend dafür, diesen Teil, der an und für sich mit Müllner gar nichts zu tun hatte, beizubehalten, die offensichtliche Beziehung von Nr. 9 auf Nr. 1 bestimmte ihn, es vom Ende an diesen Platz heraufzuziehen. Vielleicht auch wollte Grillparzer

den Versen damals, wiewohl etwas gewaltsam, doch einen Bezug auf Müllner geben, fing doch Nr. 1 schon mit dem Worte „Wähnst" an! Nr. 7 schien nun wieder besser zu passen, wurde aber doch gestrichen. Es müßte im Druck eigentlich wegbleiben, ich habe es nur beibehalten, weil ich an Sauers Druckmanuskript nicht rütteln wollte, es aber wenigstens in spitze Klammern eingeschlossen.

Noch viel reizvoller gestaltet sich die Beobachtung dieses Komponierens im großen bei einem Gedicht wie den „Huldigungen" aus dem Anfang des Jahres 1823. Dieses Gedicht besteht nämlich genau genommen aus einer Anzahl von kleineren Gedichten. Schon mit Rücksicht auf die Form kann man nicht glauben, daß die fünf Strophen auf einmal und schnell hintereinanderweg entstanden sind.

Huldigungen.

1.

Wenn man dich Engel nennt,
Wills so der Brauch;
Daß dus an Schönheit bist,
Seh' ich wohl auch;
5 Magsts auch an Güte sein:
Gib und gewähr!
Nur nicht an Heiligkeit,
Bitt' ich gar sehr.

2.

Daß dein Kleid rosenrot,
10 Find' ich recht fein,
Kanns, wo der Gürtel schließt,
Anders wohl sein?
Denn wo im Lenz ich sah
Knöspchen am Rain,
15 Gaben sie ähnlichen
Blaßroten Schein.

3.

Im Schatten ihrer Wimpern
Blühn zwei Vergißmeinnicht;
Der überflüss'gen Lehre,
20 Die so ein Blümchen spricht!
Wie könnte dein vergessen,
Der je geschaut dein Licht?
Und doch, laß sie nur sprechen!
Vergiß du selber nicht!

4*

4.

25 Gelb ist der Saaten
Wallender Streif?
Blond sind die Ähren
Und sie sind reif.
Blond wie dein Häuptchen,
30 's ist an der Zeit,
Schon hält der Schnitter
Die Waffe bereit.

5.

Wenn du die Liebe schon gekannt,
Gefühlt schon ihren Kuß,
35 Wer tadelt dich in seinem Wahn
Und darbet, weil er muß?
Jedes treibt wozu es ward,
So wills ein ew'ger Schluß:
Hephästen steht die Arbeit wohl,
Cytheren der Genuß.

Nr. 1, 2 und 4 gehören der Form nach enger zusammen. Nr. 3 und 5 weisen einen ganz anderen, einen jambisch alternierenden Rhythmus auf und sind auch noch unter sich verschieden. Nr. 3 hat nämlich dreihebige Verse, abwechselnd klingend und stumpf im Ausgang; und Nr. 5 läßt vier- und dreihebige Verse, alle mit stumpfem Ausgang, einmal ohne Auftakt (V. 37), miteinander wechseln. Nr. 1, 2 und 4 dagegen haben Verse mit nur zwei Hebungen, mit beschwingterem (daktylischem) Rhythmus, ihr Ausgang ist bei Nr. 1 und 2 abwechselnd gleitend und stumpf, bei Nr. 4 klingend und stumpf. Sieht man nun gar den Reim an, den immer nur die geraden Verse aufweisen, so entdeckt man auch da große Verschiedenheiten. In Nr. 1 und 4 begegnen nämlich je zwei verschiedene Reimpaare („Brauch" : „auch"; „gewähr" : „sehr". – „Streif" : „reif"; „Zeit" : „bereit"), die in Nr. 4 sogar noch miteinander assonieren. Nr. 2, 3, 5 dagegen zeigen nur einen einzigen durchlaufenden Reimklang. In den reimfreien Zeilen kommt gelegentlich Assonanz vor: V. 5 : 7; (19 :) 21 : 23; 33 : 35 (: 37). Es ist kaum anders möglich, als daß die einzelnen Strophen zu verschiedenen Zeiten entstanden sind. Jedenfalls auch in anderer Reihenfolge, als sie jetzt vorliegen. Die Niederschrift im Tagebuch läßt sie so aufeinander folgen: Nr. 1, 4, 2, 3, 5. Auch das aber gibt noch kein einheitliches, befriedigendes Bild; denn Nr. 4, im Reim wohl Nr. 1 verwandter als Nr. 2, steht doch mit seinen um

eine Senkungssilbe verkürzten ungeraden Versen störend zwischen Nr. 1 und 2. Ich neige daher zu der Annahme, daß die erste Niederschrift im Tagebuche bereits eine künstliche Anordnung darstellt. Vielleicht ist diesmal auch eine Auswahl aus einer viel größeren Reihe getroffen worden, die Grillparzer nicht alle der Aufbewahrung wert hielt. Diese Strophen, die in formaler Hinsicht nur Äußerliches aneinanderschließt (nämlich daß sie alle aus acht Versen bestehen und von diesen nur die geraden gereimt sind) wurden im Tagebuch alle in zwei Hälften getrennt niedergeschrieben, als zweistrophige Gebilde also, über die erst nachträglich römische, nicht arabische Nummern gesetzt wurden. Das läßt allerlei Schlüsse zu und rückt die kleinen Gedichte, im Zusammenhang mit Rizys Mitteilung darüber, in ein ganz neues Licht. Rizy, der als Überschrift darübersetzte „An eine gewisse Ungewisse", sagt nämlich im Grillparzer-Album S. 454, daß wir in diesen Strophen „die bedenklichen Reize einer damals vielgenannten Modedame besungen finden, welche in dem glänzend ausgestatteten Hause ihres Gatten Celebritäten allerart um sich zu versammeln und Manchen von ihnen gefährlich zu werden wußte". Wir wissen noch nicht, wer damit gemeint ist (Henriette von Pereira?? vergl. Gespräche II 167 f., Nr. 299), noch auch, welcher Art das gesellige Beisammensein war. War es eine Art ländlicher Feste mit Spiel und Tanz? Nicht in dem Sinne Tanztakt wie „Allgegenwart", zeigen Nr. 1, 2 und 4 doch Schnadahüpfel-Weisen. Das geht schon daraus mit Sicherheit hervor, daß sich in den Lesarten vor den mit einer Hebungssilbe beginnenden Versen bisweilen ein Auftakt findet. Gesang und musikalische Begleitung gehören also unzertrennlich dazu. Anders Nr. 3 und 5. Das sind Sprechverse – zum mindesten würde eine ganz andere Melodie erforderlich sein, und zwar beidemal eine andere. Sie rücken auch inhaltlich von den eigentlichen Schnadahüpfel-Gedichten ab. Nr. 1, 2 und 4 knüpfen an einen fremden Ausspruch (Nr. 1 „Wenn man dich Engel nennt", Nr. 4 „Gelb ist der Saaten Wallender Streif?", wobei auf „Gelb" ein Nachdruck liegt) oder an eine einzelne Beobachtung (Nr. 2 „Daß dein Kleid rosenrot") an, wenden ein Wort daraus hin und her und gelangen (Nr. 2 nur verhüllender) zu einer Beifall herausfordernden Pointe. Sind es Impro-

visationen Grillparzers in einer heiteren Runde, wo sich ein keckes Wort herauswagen durfte? Wir hätten dann ein Recht zu bewundern, in welcher Feinheit das Verfängliche bei diesem Dichter erscheint (vergl. besonders Nr. 2). Nr. 3 und 5 führen auch auf eine Pointe zu, beginnen aber mit einer ernsthaften eigenen Feststellung des Dichters. Auch ist die Pointe in beiden Nummern nicht so ausgelassen und leichtfertig wie sonst. Inhalt und Versmaß decken sich also wiederum. Der Dichter, der den geselligen Braus in kecken Schnadahüpfeln mitgemacht hat, spricht in Nr. 3 eine Mahnung aus und findet in Nr. 5 eine Entschuldigung für das Tun dieser Frau. Es mag wohl so sein, daß Nr. 3 und 5 in besinnlicheren Stunden zur Abrundung des Ganzen hinzugesetzt wurden.

Die Reinschrift, die unserer Wiedergabe zugrunde liegt, hat eine Umgruppierung vorgenommen. Nr. 3 mit der Mahnung „Vergiß du selber nicht" wurde in die Mitte gerückt und ihrer besinnlicheren Art entsprechend statt in der zweiten Person („Im Schatten deiner Wimpern") nun in der dritten begonnen („Im Schatten ihrer Wimpern"). Nr. 2 und 4 schöpfen ihre Vergleiche aus der Natur wie Nr. 3, Nr. 2 spielt auf den Frühling an, Nr. 4 auf den Hochsommer. Darum also die Vertauschung gegen früher. Die drei Strophen schließen sich nun wie zu einem ganzen Liebeserlebnis zusammen, von dem man nicht glauben will, daß es sich auf eine verheiratete Frau bezogen habe: erstes Erblühen, erste Liebesbegegnung, Zeit der Reife. Nr. 1 und 5, frei von jenen Anspielungen auf die Natur, werden (oder bleiben vielmehr) Rahmenstrophen, mit denen nun Nr. 3 wie ein vorübergehendes Erwachen in Beziehung tritt. Auch kommt jetzt erst der Titel „Huldigungen" hinzu, er wächst im besonderen aus der letzten Nummer hervor. Denn sie enthält ja die größte Huldigung in den letzten Versen: Du bist wie Aphrodite, die sich dem Ares gesellen mußte und der auch Ares sich gesellen mußte, während ihr Mann Hephäst in seiner Schmiede bei der Arbeit war. Die Anspielung auf Homers Odyssee VIII, V. 266 bis 366 ist deutlich genug.

Das Gedicht scheint vorläufig die einzige auf uns gekommene Erinnerung zu sein an ein Erlebnis, das mit Kathi nichts zu tun hatte, ein Ausbrechen vom geraden Wege war, nicht bloß

ein harmloser Seitenblick aus der Enge seiner Gebundenheit heraus, niedergeschrieben in Zeiten, wo diese ihm lästig war, weil er der Kämpfe kein Ende sah. Es ist aber nicht ausgeschlossen, daß schon Gedanken an Marie von Smolenitz mitbeteiligt sind bei der eigenwillig die Verhältnisse umdenkenden Annahme, es mit einem erst erblühenden Geschöpf zu tun zu haben, die doch in den mittleren Nummern festgehalten ist. Zwei verwandte Wesen so ineinanderzudenken zu einer einzigen Person, die mehr eine erträumte Geliebte darstellt, ist wohl von jeher das Recht des Dichters gewesen. Zum mindesten ist es für Grillparzer als solches anzusprechen. Und Marie wohnte dem Dichter schon 1823 gegenüber.

Von hier aus würde sich die Untersuchung zu erheben haben zu der größten Gedichtkomposition Grillparzers, zu den „Tristia ex Ponto". Sie aber erfordern, da vielfältige Umgruppierungen, Ergänzungen, Auslassungen vorgenommen wurden und da der Gedanke zu dieser Sammlung bereits vor ihrer Entstehung da war, eine besondere Untersuchung, die ich mir für eine andere Gelegenheit aufsparen muß.

*

„Beglückendes Werden" hatte ich meine Ausführungen ursprünglich überschreiben wollen. Ich hoffe, daß ein bißchen von dem Glücksgefühl, das mir über der Arbeit an Grillparzers Gedichten und über der Fülle zuströmender Entdeckungen täglich, ja stündlich zuteil wird, auch aus diesen Zeilen leuchte und Anhänger werbe für die große Sache der Ausgabe, die einer tatkräftigen Unterstützung aus allen Kreisen wert ist und der es erspart bleiben sollte, um ihren Fortbestand noch weiter betteln gehen zu müssen wie bisher. Möchte dieser Mahnruf nicht ungehört verhallen, möchten sich von allen Seiten hilfreiche Hände entgegenstrecken, damit nicht in der Brust weniger begraben bleibe, was ein festes Band zwischen Österreich und dem großen deutschen Vaterlande werden könnte, allen den Gewalten zum Trotz, die es auf ihren Untergang abgesehen haben.

Grillparzer und Schubert.

Vortrag, gehalten vor der Wiener Grillparzer-Gesellschaft am 7. November 1928[1]).

Von Alfred Orel.

Zwei große Tonkünstler waren es, die gleichzeitig mit Grillparzers Frühzeit in Wien wirkten: Ludwig van Beethoven und Franz Schubert; mit beiden stand der Dichter in persönlicher Verbindung. Für Beethoven dichtete er bekanntlich seine „Melusina", die der Meister dann doch nicht vertonte, bei Schubert finden wir wieder eine — allerdings nicht große — Anzahl von Dichtungen Grillparzers vertont, die aber keineswegs von vornherein für den Komponisten geschaffen wurden. Die persönlichen Beziehungen zu Schubert wird man wohl als enger ansehen dürfen als die zu Beethoven, die man eher als sachlich bezeichnen könnte; erstreckten sich diese doch — wenn man von dem Aufenthalt im gleichen Hause während eines Sommers absieht — eigentlich nur über eine verhältnismäßig kurze Spanne Zeit, eben die des Versuches gemeinsamen Arbeitens, der auch der einzige Grund der persönlichen Berührung war und diese mit seinem Wegfall wieder aufhören ließ. Bei Schubert kann man die Gemeinsamkeit im Hause Sonnleithner und Fröhlich wohl als Zentrum des persönlichen Kontaktes ansehen, der sich bei dem geringen Altersunterschied von nur sechs Jahren zwischen dem älteren Dichter und dem jüngeren Tonkünstler, begünstigt durch die Atmosphäre des gemeinsamen Milieus, auch in ganz anderer Weise geäußert haben dürfte als im anderen Falle. Das eine Mal ließ das beiderseitige Schaffen die Menschen zueinander

[1]) Die Form des Vortrages wurde bei dieser Veröffentlichung beibehalten; die ausführliche Behandlung der hier berührten Probleme muß einer anderen Gelegenheit vorbehalten bleiben.

kommen, das andere Mal trafen unter den Menschen eines Gesellschaftskreises gleichsam zufällig ein Dichter und ein Musiker zusammen. In dieser Verschiedenheit der Grundlage der Beziehungen ist wohl auch der Grund gelegen, daß uns für die Erkenntnis des Verhältnisses zwischen Grillparzer und Beethoven die Quellen ziemlich reichlich fließen – eine geschlossene Zusammenstellung werde ich in kurzem vorlegen können – während gerade die äußerlich engere und dauernde Verbindung Grillparzers mit Schubert an Dokumenten äußerst arm ist. Aber auch noch etwas anderes mag hier wohl von maßgebendem Einfluß sein.

Grillparzer war – ich brauche das in diesem Kreise nicht besonders zu betonen – selbst musikalisch und brachte dem Musikleben seiner Zeit sehr reges Interesse entgegen. Seine Beziehungen zur Wiener Gesellschaft der Musikfreunde, die Smekal im 4. Jahrgang des „Merker" gesondert behandelt hat, zeigen die rege Anteilnahme des Dichters an dem neuen Aufbau des Wiener Musiklebens auf bürgerlicher Grundlage, der damals erfolgte und dieser Vereinigung wirklicher Freunde der Musik zu danken war, sie auch für etwa 100 Jahre als fast alleinigen Führer auf diesem Gebiete erscheinen läßt. Zur Zeit des jungen Grillparzer war Beethoven schon der unbestrittene Herrscher im Reiche der Töne, die Neuaufführung eines seiner großen Werke war ein Ereignis, das die musikalischen Kreise auch eines Musikzentrums, wie es Wien damals für die ganze europäische Kulturwelt war, angelegentlich beschäftigte, ein Ereignis, das in unserer Zeit etwa als Sensation bezeichnet würde. Es ist fast selbstverständlich, daß derart das Schaffen Beethovens die Aufmerksamkeit eines musikalischen und gleichzeitig reflexiven Menschen, wie es Grillparzer war, erregen, ihn beschäftigen mußte. Überdies wirkte aber auch die Art der Kunst Beethovens hier mit, den wir als einen der ausgesprochensten Ideenkünstler ansehen dürfen, dessen Werke, jeweils von einer großen Idee getragen, deren Ausdruck im Musikalischen sind – Ausdruck im Sinne von Widerspiegeln –. Beethoven war für seine Zeit – und in mancher Hinsicht ist er es auch noch für uns – ein Problem; und wenn man die Dokumente zum Verhältnisse Grillparzer-Beethoven durchblättert, sieht man auch, wie Grillparzer sich eben mit dem Problem Beethoven auseinanderzusetzen sucht.

Ein gänzlich anders geartetes Bild bietet das Verhältnis Grillparzers zu Schubert. Erinnern wir uns, daß Schuberts gesamtes Schaffen — wie ich anderwärts darzulegen versucht habe[2]) — dem häuslichen Musizieren, wenn man will, der Hausmusik entspringt, aus ihr herauswächst. Ist doch noch die Sechste Symphonie Schuberts im Hinblicke auf die Möglichkeiten der privaten Musikaufführungen geschrieben, die in ihren Wurzeln auf das Hausquartett im Vaterhause Schuberts zurückführen, schließlich aber infolge des Raummangels bei dem Orchestermusiker Hatwig im Gundelhofe stattfanden. Die Aufführung dieser Sechsten Symphonie Schuberts fand zu Anfang des Jahres 1818 statt. Es war dies die Zeit, da Schubert seinen Weg in die Öffentlichkeit antrat. Am 26. Februar erklang eine seiner Ouvertüren als erstes öffentlich vorgetragenes Werk in einer musikalischen deklamatorischen Akademie des Geigers Eduard Jaëll, desselben Künstlers, der auch in seiner Akademie am 28. Februar 1819 zum ersten Male einem Schubertliede in einem Konzertprogramm Raum bot; es trug nämlich damals der Tenor Franz Jäger Schuberts „Schäfers Klagelied" von Goethe vor und es ist nicht ohne Interesse, daß Schubert wegen der hohen Stimmlage des Sängers eine Transposition von C-Moll nach E-Moll mit geringen Änderungen vornahm. Schubert, der damals schon über 300 Lieder geschrieben hatte, darunter — um nur einige zu erwähnen — Gretchen am Spinnrad, Des Mädchens Klage, Wandrers Nachtlied, Heideröslein, Dem Unendlichen, Rastlose Liebe, Erlkönig, Der Wanderer, An Schwager Kronos, Der Tod und das Mädchen, also Werke, die wir heute zu den schönsten Perlen seiner Kunst zählen, ferner 6 Symphonien, 13 Streichquartette, 6 Bühnenwerke u. v. a., war damals, als Zwanzigjähriger, für die Öffentlichkeit ein eben aufstrebender Künstler, der seine ersten Schritte in die Öffentlichkeit tat. Der Advokat Ignaz v. Sonnleithner, Grillparzers Oheim, dessen Haus zu den vornehmsten des Wiener Bürgerstandes zählte, führte damals die musikalische Tradition fort, die ihm von seinem Vater her überkommen war, der bei seinen Hauskonzerten wiederholt Joseph II. hatte begrüßen können; schon im Jänner 1819 finden

[2]) Franz Schubert und die Hausmusik, Festgabe d. Österr. Gitarre-Zeitschrift 1928.

wir auf dem Programme eines musikalischen Abends bei Ignaz Sonnleithner im Gundelhofe eine Schubertsche Komposition, und zwar die Kantate „Prometheus", die Schubert im Jahre 1816 auf einen Text von Philipp Dräxler von Carin für die Geburtstagsfeier des Universitätsprofessors Watteroth geschrieben hatte. (Auf dieses Werk bezieht sich auch die Eintragung vom 17. Juni 1816 in Schuberts Tagebuch: „An diesem Tage komponierte ich das erstemal für Geld." Das Honorar betrug 100 fl.) Wir können den Weg rekonstruieren, auf dem dieses Werk und damit auch Schubert selbst im Hause Sonnleithner Eingang fanden. Bei der Uraufführung der Kantate im Garten des Professors Watteroth befand sich unter den mitwirkenden Studenten auch der Jurist Leopold v. Sonnleithner, der Sohn Ignaz Sonnleithners. Dies dürfte auch der Zeitpunkt des Beginnes der innigen Freundschaft sein, die für viele Jahre Schubert mit Leopold Sonnleithner verband. Watteroth, der an der Universität die Lehrkanzel für politische Wissenschaften innehatte, war engerer Kollege Ignaz Sonnleithners, denn dieser trug an der Hochschule Wechselrecht vor, wie das Jahrbuch der Wiener Universität aus diesen Jahren aufweist. Die Begeisterung Leopold Sonnleithners für Schuberts Kunst öffnete ihr offenbar die Pforten des Musiksalons Sonnleithners. In der Tat muß man diesem Hause und der Familie Sonnleithner größten Anteil an dem Aufstieg beimessen, den Schubert in der Anerkennung der musikalischen Kreise Wiens nahm — entgegen der vielfach verbreiteten, das ganze Bild Schuberts verfälschenden Meinung, daß Schubert zeitlebens verkannt und in der Öffentlichkeit zurückgesetzt gewesen sei. Es ist hier nicht der Raum, dem im einzelnen entgegenzutreten, aber ich will nur erwähnen, daß Otto Erich Deutsch's ausgezeichnete Publikation der Dokumente zum Leben Franz Schuberts in den zehn Jahren von 1818 bis zum Tode Schuberts über 160 öffentliche und halböffentliche Aufführungen Schubertscher Werke ausweist und auch die Tatsache, daß in den sieben Jahren vom Erscheinen des Erlkönigs im April 1821 bis zum Tode Schuberts in Wien über 100 Hefte mit Kompositionen des Künstlers erschienen und so manches davon schon damals mehrere Auflagen erlebte, spricht eine ziemlich deutliche Sprache.

Bei Sonnleithner erklang denn auch am 1. Dezember 1820

zum erstenmal der Erlkönig vor einem größeren Publikum. August R. v. Gymnich, einer der Apostel der Kunst Schuberts, sang, am Klavier von Anna Fröhlich begleitet, dieses Meisterlied. Damit sind wir aber schon mitten im Grillparzerkreis.

Auch in der Familie Fröhlich hatte Leopold Sonnleithner Schubert eingeführt. Gerhard von Breuning hat uns in seinem Aufsatze „Aus Grillparzers Wohnung" die darauf bezügliche Erzählung Anna Fröhlichs überliefert. „Schubert", erzählte ihm Anna, „lernten wir folgendermaßen kennen: Dr. Leopold Sonnleithner brachte uns Lieder, wie er sagte — von einem jungen Menschen —. Die Kathi setzte sich gleich zum Klavier und versuchte das Akkompagnement. Da horcht mit einem Male Gimnig [wir sehen, er sang später den Erlkönig bei Sonnleithners] auf und sagt: ‚Was spielen Sie denn da? Ist das Ihre Phantasie?' — ‚Nein!' ‚Das ist ja herrlich, das ist ja was ganz Außergewöhnliches. Lassen Sie doch sehen!' Und nun wurden den Abend durch die Lieder gesungen. Nach ein paar Tagen führte Sonnleithner Schubert bei uns auf. Es war noch in der Singerstraße 18 und dann kam er oft zu uns." Den Schwestern Fröhlich verdanken wir ja auch die Vertonungen zweier Grillparzerscher Texte durch Schubert, die zu den feinsten Blüten seiner Kunst gehören: das berühmte „Ständchen" und „Mirjams Siegesgesang". Da es für die Art des Verkehres in diesem Kreise und die Beziehungen zu Schubert, ebenso für Schubert und sein Wesen und Schaffen selbst kennzeichnend ist, sei es gestattet, auch hier wieder der Erzählung Anna Fröhlichs zu folgen: „So oft ein Namens- oder Geburtstag der Gosmar, der späteren Frau Leopold Sonnleithners, nahe war, bin ich allemal zu Grillparzer gegangen und habe ihn gebeten, etwas zu der Gelegenheit zu machen und so habe ich es auch einmal wieder getan, als ihr Geburtstag bevorstand. Ich sagte ihm: ‚Sie, lieber Grillparzer, ich kann Ihnen nicht helfen, Sie sollten mir doch ein Gedicht machen für den Geburtstag der Gosmar.' Er antwortete: ‚No ja, wenn mir was einfällt.' Ich aber: ‚No, so schauen S' halt, daß Ihnen was einfällt.' In ein paar Tagen gab er mir das Ständchen: ‚Leise klopf ich mit gekrümmtem Finger . . .' [Anna Fröhlich zitiert hier bekanntlich ungenau]. Und wie dann bald Schubert zu uns gekommen ist, habe ich ihm gesagt: ‚Sie, Schubert, Sie

müssen mir das in Musik setzen.' Er: ‚Nun, geben Sie's einmal her.' Ans Klavier gelehnt, es wiederholt durchlesend, rief er ein über das andere Mal aus: ‚Aber, wie schön das ist — das ist schön!' Er sah so eine Weile auf das Blatt und sagte endlich: ‚So, es ist schon fertig, ich hab's schon.' Und wirklich, schon am dritten Tage hat er mir es fertig gebracht, und zwar für einen Mezzosopran (für die Pepi [Josefine Fröhlich] nämlich) und für vier Männerstimmen. Da sagte ich ihm: ‚Nein, Schubert, so kann ich es nicht brauchen, denn es soll eine Ovation lediglich von Freundinnen der Gosmar sein. Sie müssen mir den Chor für Frauenstimmen machen.' Ich weiß es noch ganz gut, wie ich ihm das sagte, er saß am Fenster. Bald brachte er es mir dann für die Stimme der Pepi und den Frauenchor, wie es jetzt ist." — Die Aufführung fand bekanntlich am 11. April 1827 im Garten des Langschen Hauses in Döbling statt. Schubert hatte, wie Anna Fröhlich weiter erzählt, völlig vergessen, hinzukommen. Auch Mirjams Siegesgesang hat Schubert für die Schwestern Fröhlich vertont. Über die Entstehung von Berthas „Lied in der Nacht", das von Grillparzer ursprünglich für die Ahnfrau bestimmt, 1818 erschien und von Schubert im Februar 1819 vertont wurde, ist nichts Näheres bekannt. Beachtenswert ist, daß Schubert selbst an den Texten eine Reihe kleiner Änderungen vornahm.

Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß bei Sonnleithner die hohe Begabung Franz Schuberts sehr bald erkannt wurde und der junge Künstler in dieser, auf dem Gebiete der Musik in Wien tonangebenden Familie wärmste Förderung fand. Unter den Freunden Schuberts, die im Jahre 1821 das Geld zusammenschossen, um den Stich des ersten Liederheftes Franz Schuberts, eben des Erlkönigs, zu ermöglichen, befand sich denn auch Leopold Sonnleithner, der Vetter Grillparzers und — wie uns wieder Anna Fröhlich berichtet — auch Grillparzer. Bei einer der musikalischen Gesellschaften bei Ignaz Sonnleithner wurden auch gleich 100 Exemplare des Erlkönigs gezeichnet, so daß schon wieder die Kosten für das zweite Liederheft gedeckt waren. Ob sich auch Grillparzer unter den Subskribenten befand, wissen wir nicht. Als sicher kann man aber annehmen, daß er Schubert im Hause seines Oheims kennen und schätzen lernte.

Stellen wir uns die Situation nüchtern vor: Im vornehmen Hause Sonnleithner, wo Grillparzer zur Familie gehörte, wird Schubert als ein zu großen Hoffnungen berechtigender Künstler eingeführt, wohl des Haussohnes Freund, aber in seiner Stellung schon durch die Verschiedenheit der äußeren Verhältnisse bestimmt. Kann man erwarten, daß die — ich möchte fast sagen — anspruchslose Kunst Schuberts, der ohne jede Prätention bescheiden auftretende Künstler für Grillparzer ein geistiges Problem bedeutete? Galt doch Schubert bis in die neueste Zeit als der Typus des völlig naiv schaffenden, von tiefen, allgemein geistigen Problemen nicht beschwerten Künstlers und erst die Forschung unserer Tage, da das Jahrhundert abgelaufen ist, das von dem Geiste beherrscht war, der Schuberts Werk gebar, hat gezeigt, daß auch in Schuberts Schaffen die geistigen Probleme der Wiener Romantik tiefen Ausdruck und reichen Widerhall fanden.

Grillparzer gehörte seinem inneren Empfinden nach völlig dem Geiste der Zeit Schuberts an. Ihm mußten die Werke Schuberts ein völlig natürlicher Ausdruck des Empfindens sein. Er hatte keine Ursache, sich mit ihnen verstandesmäßig kritisch auseinanderzusetzen. Der Mitwelt erscheinen ja fast immer nur solche Geister problematisch, die entweder der allgemein geistigen Entwicklung in gewissem Sinne voraneilen — daß auch dieses Voraneilen oft nur scheinbar ist und nur das Hervortreten gewisser Probleme der Zeit gerade in der betreffenden Persönlichkeit bedeutet, kann hier außer Betracht bleiben — Geister also, die dadurch der Zeit gleichsam rätselhaft erscheinen, oder solche, die auf dem Grunde des Überlieferten fußend Probleme aufwerfen, die nicht eigentlich neu sind, der Allgemeinheit aber noch nicht so recht zum Bewußtsein gekommen sind. Keines von beiden trifft bei Schubert zu. Es ist sicher, daß Grillparzer zu den Anhängern der Kunst Schuberts gehörte, allein das Wort „Anhänger", geschweige denn „Verehrer", wie Spaun in seinen Erinnerungen sagt, ist nicht kennzeichnend für dieses Verhältnis; dies bezeichnet ein gewisses Unterordnungsverhältnis, dafür aber stand Grillparzer der Kunst Schuberts innerlich zu nah. Er bewunderte sie zweifellos, freute sich an ihr, genoß sie mit tiefem Verständnis, aber — ich möchte fast sagen — es bot sich kein eigentlicher Reibungspunkt, Grillparzer konnte und mußte einfach mit ihr gehen, ohne

zu objektivistischer Stellungnahme gezwungen zu sein. Dies erscheint in doppelter Hinsicht merkwürdig. Auf der einen Seite scheint dem Grillparzers bekannte Einstellung zur Tonkunst zu widersprechen, auf der anderen Seite erscheint es sonderbar, daß Grillparzer das Neuartige, besonders in der Liedkunst Schuberts nicht empfunden haben sollte, das wir alle eben als das musikgeschichtlich Bedeutsame, als die eigentliche künstlerische Sendung Schuberts erkennen. Damit rühren wir an das Problem des Verhältnisses Grillparzers zur Kunst Schuberts. Die Beantwortung der sich hier ergebenden Fragen ist insoferne erschwert, als uns, wie erwähnt, fast gar keine Dokumente hierzu vorliegen. In den musikästhetischen Notizen Grillparzers finden wir keine Bezugnahme auf Schuberts Kunst; wir können nur versuchen, eben aus diesem Fehlen sowie aus Äußerungen, die mit Schubert an sich nichts zu tun haben, Grillparzers Beziehungen zur Kunst anderer Meister zu beleuchten, einige Schlüsse zu ziehen und aus diesen, im Zusammenhalt mit dem wenigen Positiven zu einem ungefähren Bild zu gelangen.

Ich hatte die ehrenvolle Gelegenheit, vor Ihnen bei dem Versuche, das Verhältnis Grillparzers zu Beethoven[3]) darzulegen, auf den Kampf zwischen Verstand und Seele bei Grillparzer gerade im Hinblick auf seine Einstellung zur Musik im allgemeinen und zum Schaffen Beethovens im besonderen hinzuweisen. In der kritischen Haltung Grillparzers Beethoven gegenüber konnte die Auswirkung des väterlich ererbten rationalistischen Elements bei Grillparzer erkannt werden. Bei Schubert fiel dies ganz weg. Beethoven, Mozart, Haydn, all die großen Meister der Tonkunst, auch zeitgenössisch anerkannte, wie zum Beispiel Rossini, standen selbstverständlich für Grillparzer ebenso wie für die übrigen Menschen der damaligen Zeit gleichsam auf einem Postament des Ruhmes, der allgemeinen Anerkennung, man sah zu ihnen auf und damit war für Grillparzer schon die Grundlage zur kritischen Einstellung, das Problem gegeben. Er betrachtete ihr Werk vom Standpunkte seiner verstandesmäßig errungenen, formaläſthetischen Anschauung und suchte die Gegenargumente, die ihm sein Empfinden bot, damit zu entkräften. Wie

[3]) Vergl. die Publikation meines Vortrages „Grillparzer und Beethoven" im „Euphorion" 1927.

dieses doch immer wieder sein Recht fordert, vermag ja gerade das Beispiel Grillparzer und Beethoven zu zeigen. Während wir nun im Falle Beethoven das Verstandesmäßige bei Grillparzer immer wieder in den Vordergrund treten sehen, scheint das Fehlen jeglicher Notizen bezüglich Schubert darauf hinzuweisen, daß dieses Moment hier so gut wie gar nicht in Frage kam. Denn mit der nahen Bekanntschaft, der Möglichkeit mündlicher Auseinandersetzung und dergleichen läßt sich dies allein nicht erklären; Grillparzers Tagebücher umfassen zu sehr das Denken des Dichters, als daß ein ihn beschäftigendes Problem nicht in ihnen seinen Niederschlag fände. Wie stand also Grillparzer zu Schuberts Kunst, wieso kommt es zu keinem Widerstreit zwischen der formalästhetischen musikalischen Einstellung Grillparzers und den Werken Schuberts, auf die sie gewiß keine Anwendung finden konnte?

Vor allem dürfen wir nicht außer acht lassen, welches Schaffensgebiet Schuberts es vor allem war, das Grillparzer vornehmlich entgegentrat. Wir kommen hier wieder auf das schon erwähnte Herauswachsen Schuberts aus der Hausmusik. Vergessen wir nicht, daß das Lied mit Klavierbegleitung damals eigentlich noch nicht konzertreif war. Nicht einmal die Klaviersonate war es noch; von allen Klaviersonaten Beethovens wurde z. B. nur eine einzige zu Lebzeiten des Meisters in einem öffentlichen Konzerte gespielt, und das war bezeichnenderweise eine Veranstaltung einer Dilettantin. Auch das Lied mit Klavierbegleitung gehörte damals unbedingt zur Hausmusik hatte seinen Platz im intimen, häuslichen Musizieren. Man könnte fast sagen, erst Schuberts Lied eroberte dieser Kompositionsgattung allmählich das Podium. Wir finden es zu Lebzeiten Schuberts auch nur als eine Art Einlagsnummer in öffentlichen und halböffentlichen Veranstaltungen, keineswegs als besonders hervortretenden oder gar im Vordergrunde des Programms stehenden Teil. Der Sänger, der seine Kunst zeigen wollte, griff zu Opernarien, Gesangszenen mit Orchesterbegleitung und dergleichen. All dies hängt zweifellos mit der eben um diese Zeit sich vollziehenden völligen Wandlung der Musikauffassung, damit auch des Musikbetriebes zusammen, mit dem schon erwähnten Beginn der Herrschaft der Musik des Bürgertums, die auch den gesamten Konzert-

betrieb (dies allerdings begreiflicherweise nur allmählich) umgestaltete, wenn nicht überhaupt neu schuf. Die Musik des Bürgertums kam aber nicht von den prunkvollen Sälen der adeligen Paläste her, nicht aus den Prachtbauten barocker, höfischer Opernkunst, sondern aus der guten Stube der bürgerlichen Kreise, in der Musik nicht nur edle Unterhaltung mit der Schranke zwischen Ausführenden und Empfangenden war, sondern in innerer Freude an der noch gar nicht lang eroberten Kunst, in der Freude am Schönen, aus dem geistig tief innerlich verbundenen Kreis der versammelten Freunde emporstieg, der Ausführende nicht eigentlich dem Zuhörer gegenübertrat. Man war beisammen und musizierte, es war nicht mehr eine bestellte Produktion dazu berufener Sänger und Instrumentalisten, sondern hier gehörte gleichsam der Zuhörer auch zu den Ausführenden. Es drückt sich dies ja auch im Sprachgebrauch aus. Wir sagen heute noch, wenn irgendwo bei einem häuslichen Beisammensein musiziert wird, „es wurde musiziert"; es ist keine Trennung zwischen Ausführenden und Zuhörern, es ist eigentlich nebensächlich, w e r spielt, dies kommt erst in zweiter Linie in Betracht. Die geistige Gemeinsamkeit des Kreises aller Anwesenden ist kennzeichnendes Moment. Aus diesem Geiste sind die Schubertiaden vor 100 Jahren zu erfassen, aus diesem Gesichtspunkte das Verhältnis Grillparzers zu Schubert. Den Übergang dazu finden wir ja schon in den Hausquartetten der vornehmen Häuser, z. B. bei Lichnowsky, wo Beethoven zu den ständigen Mitwirkenden gehörte. Es ist irrig, diese Einrichtung nur auf das Zurückgehen des Luxus der Adeligen zurückzuführen, die sich etwa kein eigenes Orchester mehr halten konnten. Gewiß mögen solche materielle Momente auch mitgespielt haben, aber ebenso gewiß kommt darin auch der Geist der neuen Zeit zum Ausdruck.

Die Kunst Schuberts trat also Grillparzer gleichsam nicht von außen entgegen. Vielleicht ist so auch die merkwürdige, schon oft beachtete Tatsache bei Grillparzer zu erklären, daß er — wie er uns selbst berichtet — z. B. die Symphonien Beethovens zu Hause gerne vierhändig spielte (ihre Rolle bei der Entstehung des goldenen Vließes ist in diesem Kreise wohl allgemein bekannt), dieselben Werke, an denen er ästhetisch so viel auszusetzen hatte. Beim Spielen war er eben nicht mehr kritischer Zuhörer,

sondern in der Reproduktion gleichsam nachschöpferisch tätig, die Einstellung war eine andere; die Schranke zwischen dem Komponisten und ihm, über die er im Konzertsaal oder Theater nicht hinwegkommt, ist hier gefallen. Beim häuslichen Musizieren tat Grillparzer auch als Zuhörer gewissermaßen selbst mit. Für verstandesmäßige kritische Einstellung war hier nicht der Platz. Hier war nicht die Frage maßgebend: ist die Komposition als Kunstwerk im Sinne meiner ästhetischen Theorie als schön, als einwandfrei zu bezeichnen, sondern vielmehr: entspricht die Komposition meinem Empfinden, werde ich davon angezogen oder abgestoßen, schwingt mein Inneres mit oder nicht? Aus dieser Grundeinstellung Grillparzers zu Schubert und seiner Kunst ist wohl das Fehlen jeglicher ästhetisch-kritischen Notiz über das Schaffen und die einzelnen Werke dieses Meisters zu erklären. Denn daß Grillparzer die Kompositionen Schuberts kannte und gut kannte, wird wohl bei den Beziehungen beider Künstler zu den Häusern Sonnleithner und Fröhlich niemand bestreiten wollen.

Nun drängt sich aber die weitere Frage auf, ob Schuberts Kunst in der Tat so geartet war, daß Grillparzer seinem Empfinden nach unbedingt mit ihr gehen konnte. Denn daß das Empfinden in diesem Falle das Maßgebende war, darauf läßt schon das Gedicht an Kathi Fröhlich „Als sie zuhörend am Klaviere saß" schließen, das im März 1821 entstand und sich auf den Vortrag eines Schubertliedes bezieht, das Kathi Fröhlich — und wir dürfen ruhig sagen — auch Grillparzer tief ergriff. Man beachte die Schilderung der Musik und ihrer Wirkung auf die Geliebte:

„Und wie die Töne brausend sich verwirren,
Im steten Kampfe stets nur halb versöhnt,
Jetzt klagen, wie verflogene Tauben girren,
Jetzt stürmen, wie der Gang der Wetter dröhnt,
Sah ich ihr Lust und Qual im Antlitz kriegen,
Und jeder Ton war Bild in ihren Zügen.
Mitleidend wollt' ich schon zum Künstler rufen:
‚Halt ein! Warum zermalmst du ihre Brust?'
Da war erreicht die schneidendste der Stufen,
Der Ton des Schmerzes ward zum Ton der Lust.

Und wie Neptun, vor dem die Stürme flogen,
Hob sich der Dreiklang ebnend aus den Wogen."

Und die Wirkung auf Grillparzer selbst? —

„Da trieb's mich auf: nun soll sie's hören,
Was mich schon längst bewegt, nun werd's ihr kund;
Doch sie blickt her, den Künstler nicht zu stören,
Befiehlt ihr Finger,
Und wieder sah ich horchend sie sich neigen,
Und wieder muß ich sitzen, muß ich schweigen."

Ich wüßte nicht bald eine treffendere dichterische Charakterisierung des Unnachahmlichen, damals wirklich Neuen im Schubertschen Liede; der Kraft des Ausdrucks in der Tonsprache des Meisters, des Reichtums seiner Farbenpalette, wie er im unmittelbaren Nacheinander, wie der Maler mit wenigen Strichen, so er mit wenigen Klängen ganz verschiedenartige Bilder vor dem Hörer erstehen läßt, der Kunst der Steigerung bei Schubert und als Höhepunkt der eines der eigensten Kennzeichen seiner Kunst darstellenden und vielleicht von niemand anderem wieder erreichten Meisterschaft in der Stimmungswandlung an einem Punkt, in der Hinwendung zur Lösung. Wie bezeichnend sagt Grillparzer: „Der Ton des Schmerzes ward zum Ton der Lust." Merkwürdig, wie sich in diesem von tiefster leidenschaftlicher Lyrik durchfluteten Gedicht der musikalisch theoretisch gebildete Dichter nicht verleugnet: er spricht von „Tonstufen" und von der Lösung im „Dreiklang". Kein Wort verlautet aber von ästhetischer Schönheit dieser Musik. Die Empfindung ist Richter.

Die bisher erwähnten Momente können aber nicht als Erklärung für die Möglichkeit und Tatsächlichkeit des Verhältnisses Grillparzers zu Schuberts Kunst genügen. Auch auf der Seite Schuberts selbst mußten Voraussetzungen dafür vorhanden sein, die sich mit Eigenheiten im Wesen des Dichters vereinigen. Wir brauchen da nicht weit zu suchen. Vergegenwärtigen wir uns die geistigen Grundlagen der Kunst Schuberts: man kann hier vielleicht von romantischem Subjektivismus, aufgebaut auf der besonderen Wiener Tradition sprechen, untrennbar verankert im Volkshaften des heimatlichen Bodens. Über das Volkshafte in Schuberts Werken ist schon so oft gehandelt worden, daß ich mich hier auf den bloßen Hinweis beschränken kann. Lediglich den

Unterschied zwischen dem Volkstümlichen, z. B. bei Beethoven und dem Volkshaften bei Schubert möchte ich betonen, indem der eine in Erkenntnis des Reichtums der Volkskunst sich ihr von außen nähert, aus ihr schöpft, die Anregungen aber im Sinne seiner stilisierten Kunst umgestaltet und verarbeitet, während Schubert aus dem Volke selbst erwächst, Anregungen aus der Kunstmusik empfängt und nun zu dieser — wenn man so sagen will — Synthese seines neuen, volkshaften Kunststils gelangt. Die reiche Wiener Tradition, die sich seit der Barockzeit her in der Kunst wie überhaupt in der Geistigkeit des Volkes in Wien verfolgen läßt, der wir das Singspiel, ebenso endlich das musikalisch-dichterische Gesamtkunstwerk Raimunds verdanken, hat auch in Schubert nachweislich starke Auswirkungen; seine Singspiele, insbesondere die Zauberposse „Des Teufels Lustschloß", die der Siebzehnjährige vertonte, geben hiervon Zeugnis. Und eine Untersuchung des Stils von Schuberts Liedern zeigt den starken Einfluß des Singspielliedes in verschiedener Hinsicht. Das Neue, das aber bei Schubert dazukommt, ist der romantische Subjektivismus, der uns seine Musik als subjektive Ausdruckskunst im höchsten Maße erscheinen läßt. Das Spontane, Unmittelbare und vielleicht gerade deshalb so Überzeugende bei Schubert entspringt dieser Wurzel; es ist durchaus verschieden von der Art des Schaffens, das wir an Haydn und Mozart beobachten können. Es ist kein Zufall, daß gerade Goethes Lyrik es ist, an der Schuberts Meisterschaft sich entflammt und zu dem ein Jahrhundert überstrahlenden Mal wird. Wie bei Goethe selbst — wie er sagt — „der Feuerblick des Moments" das Gedicht erstehen läßt, so bei Schubert das Lied. Daher auch das oft Rhapsodisch-Improvisatorische in seinen Liedern.

Und bei Grillparzer? — Niemand wird wohl das Österreichische im Wesen des Menschen und seines Werkes leugnen wollen. Aber über dies hinaus wurzelt der Dichter auch tief im typisch Wienerischen, wie es besonders seine Verbindung mit dem Wiener Volkstheater dartut. Er selbst sagt: „Die Jugendeindrücke wird man nicht los. Meinen eigenen Arbeiten merkt man an, daß ich in der Kindheit mich an den Geister- und Feenmärchen des Leopoldstädter Theaters ergötzt habe". Von dem gewaltigen Einfluß, den das Zauberflötentextbuch auf die Psyche des Knaben

nahm, berichtet Grillparzer selbst in seiner Autobiographie. Moriz Enzinger, der Grillparzers Beziehungen zum Wiener Volkstheater zum Gegenstand einer eigenen Studie genommen hat, schreibt: „Grillparzer ist bei seiner Produktion mittelbar durch das Leopoldstädter Theater vom Kärntnertortheater ausgegangen und somit zutiefst in der Wiener Art verankert. Er hat aber die Motive nicht rein äußerlich übernommen, sondern seine an großen Vorbildern geschulte Dichtergabe hat alle diese einzelnen Anklänge veredelt und höher gehoben. Er hat erst den seelischen Gehalt den einzelnen Äußerlichkeiten entrungen, hat sie symbolisch verwertet, hat sie verfeinert, vertieft, verinnerlicht." Kann man diese Sätze nicht ebensogut auf Schubert in seinem ganz einzigen Verhältnis zur Musik seines Volkes, seiner Heimat, des Wiener Bodens auf der einen Seite und seinen großen Vorbildern, insbesondere Beethoven, auf der anderen anwenden? Ist es nicht gerade das Eigenartige an Schuberts Kunst, daß sie ein Höherheben, Vertiefen, Veredeln der Volkskunst bedeutet? Wie Grillparzer sich auf dieser Grundlage zu den höchsten Höhen erhebt, so auch Schubert. Und der romantische Subjektivismus bei Schubert? Edwin Rollet hat überzeugend dargetan, daß Grillparzer seinem Wesen nach durchaus dionysischer Künstler war, ich erinnere nur an des Dichters Wort, er möchte am liebsten eine Tragödie in Gedanken schreiben. Diese Unmittelbarkeit, dieses Schaffen aus dem Feuerblick des Moments, begegnete es ihm nicht gerade in den Werken Schuberts? So scheint denn Grillparzers Mitgehen mit Schubert und seiner Kunst durchaus begreiflich und innerlich begründet.

Haben wir aber Berechtigung, das Verhältnis Grillparzers zu Schuberts Kunst tatsächlich als ganz andersgeartet zu erklären, als das zu den andern großen Meistern, zu Beethoven, Mozart u. a.? – Die Antwort vermögen uns die Verse zu geben, die Grillparzer auf Schubert dichtete:

„Schubert heiß ich, Schubert bin ich
Und als solchen geb' ich mich.
Was die Besten je geleistet,
Ich erkenn' es, ich verehr' es,
Immer doch bleibt's außer mir.

Selbst die Kunst, die Kränze windet,
Blumen sammelt, wählt und bindet,
Ich kann ihr nur Blumen bieten,
Sichte s i e und wählet i h r.
Lobt Ihr mich, es soll mich freuen,
Schmäht Ihr mich, ich muß es dulden.
Schubert heiß ich, Schubert bin ich,
Mag nicht hindern, kann nicht laden.
Geht Ihr gern auf meinen Pfaden,
Nun, wohlan, so folget mir."

Zeichnet nicht Grillparzer – von seinem Standpunkte aus völlig richtig – Schuberts Werk hier gleichsam als kunstlose Kunst? „Was die Besten je geleistet – Immer doch bleibt's außer mir." Der Kunst kann er nur Blumen bieten. Kann man besser die Anspruchslosigkeit Schuberts des Menschen und Künstlers schildern, als es in den folgenden Versen des Gedichtes geschieht? Mögen andere Künstler – denken wir nur an Beethoven – Gefolgschaft fordern, Schubert wirbt um die Liebe seiner Umwelt.

Wenn von hervorragender Seite gesagt wurde, Grillparzer schätzte Schubert, „aber von dem Reichtum seiner Begabung, von der Tiefe seiner Werke hatte er keine Ahnung", so möchte ich dies rundweg ablehnen. Die Stellung Grillparzers zu Schubert war eben durchaus nicht rationalistisch, sondern empfindungsmäßig, subjektiv bestimmt, sie war daher ganz anders geartet, wie den anderen Komponisten gegenüber; allein gerade in dieser Art Einstellung liegt wohl tieferes Verstehen, als in der ästhetisch-kritischen. Jedoch auch der Ästhetiker Grillparzer zollt der Kunst Schuberts höchste Anerkennung: seine Forderung war, bei der Verbindung mit dem Worte müsse die Musik die volle Herrschaft an sich reißen. Der Text dürfe nur die sprachliche Untermalung des musikalischen Bildes sein.

Schubert konnte dieser Forderung niemals genügen und merkwürdig: in diesem Falle erkannte auch der Ästhetiker Grillparzer die Berechtigung im Schaffen Schuberts an, in jenem Entwurf zur Grabschrift für Franz Schubert, die in tiefstem Erfassen die Eigenart Schubertscher Liedkunst in die Worte faßt:

„Er hieß die Dichtkunst tönen und reden die Musik.
Nicht Frau und nicht Magd, als Schwestern umarmten sich beide über Schuberts Haupt.“

Grillparzers Stellung zu Religion und Kirche.

Von Univ.-Prof. DDr. Karl Völker, Wien.*)

Über Grillparzers Stellung zur Religion besteht in der Forschung keine einheitliche Meinung. Während ihn die einen für religiös indifferent erklären, stellen die anderen bei ihm einen religiösen Grundzug fest[1]), wobei in dieser Verbindung der Nachdruck bald mehr auf die künstlerischen, bald mehr auf die spekulativen Interessen des Dichters gelegt wird. Diese Unstimmigkeit mag sich daraus erklären, daß man Grillparzers Stellung zu Religion und Kirche bisher nur im Zusammenhang mit anderweitigen Geistesgebieten betrachtet hat. Je nachdem man an Grillparzers innere Persönlichkeit vom Standpunkte der Wissenschaft[2]), der Philosophie[3]), der Kunst[4]) herantritt, wird man leicht zu abweichenden Ergebnissen gelangen. So erscheint es durchaus berechtigt, einmal des Dichters Stellung zu Religion und Kirche gesondert ins Auge zu fassen.

Unseren Ausgangspunkt nehmen wir von Grillparzers Selbst-

---

*) Vortrag, gehalten in der Grillparzer-Gesellschaft an Grillparzers Geburtstag 1929.

[1]) Reinh. Backmann: Grillparzers Erwachen. In: Festschrift August Sauer, 1925, S. 270 bis 291, bes. S. 283 f.; Georg Stefansky: Grillparzers geistige Persönlichkeit, ebd. S. 233 bis 269, bes. S. 253 ff.; R. Kralik: Die religiös-ethische Bedeutung Grillparzers. In: Der Gral, XVI, 1921, S. 430 bis 437, bes. S. 437; Hans Roselieb: Grillparzers Weltanschauung. In: Grillparzer-Studien, herausg. v. Osk. Katann, 1924, S. 40 bis 73.

[2]) O. Redlich: Grillparzer und die Wissenschaft, 1925, S. 26.

[3]) Fr. Jodl: Grillparzer und die Philosophie, Jahrb. d. Grillp.-Ges. VIII, 1898, S. 1 bis 21, bes. S. 13 bis 21.

[4]) W. Jerusalem: Grillp. Welt- und Lebensanschauungen, 1891, S. 12.

bekenntnis in seinen „Tagebüchern". Er unterscheidet darin[5]) drei Stufen seiner religiösen Entwicklung: 1. Die Zeit der gläubigen Kindheit, 2. der ungläubigen Sturm- und Drangperiode und 3. des abgeklärten Mannesalters. Um Grillparzers Stellung zur Religion richtig zu erfassen, müssen wir diese drei Lebensabschnitte gesondert betrachten, da sonst nur allzu leicht ein schiefes Bild entsteht, wenn man zeitlich nicht zusammengehörende Aussprüche des Dichters durcheinanderbringt.

1. Grillparzers Kindheit bewegte sich nach seinen Tagebüchern bis an die Grenze des Knabenalters im Zeichen gläubig gepflegter Kirchlichkeit, und zwar, wie er es selbst nachher merkwürdig findet, nicht so sehr durch den Einfluß seiner Eltern, die, „wenn sie auch eben nicht streng religiös dachten, doch wenigstens der Welt und ihrer Kinder willen religiös handelten"[6]), als aus eigenem Bedürfnis. Sein Entschluß, Priester zu werden, stand unerschütterlich fest, und zeitweilig träumte er sogar unter dem Eindruck der Heiligenlegenden des Kapuzinerpaters Kochem davon, wie er als Mönch und Missionar „in fernen Weltteilen predigen, Tausende bekehren werde, gefangen, gemartert, auf Rosten gebraten, in glühende Öfen gesteckt, getötet und endlich sichtbarlich in den Himmel erhoben werden würde"[7]). An einem Altar von Pappe las er Messe, wobei sein jüngerer Bruder als Küster mit der Glocke schellte, und von des Vaters Sorgenstuhl herab predigte er „mit lärmendem Pathos", so daß die alte Dienstmagd ihm tief gerührt unter Tränen versicherte, sie sehe ihn bereits als eine Säule der Kirche[8]). Es spricht nicht gegen den frommen Sinn des Knaben, wenn der junge Grillparzer rückblickend einbekennt, daß die Ehrfurcht, mit der man den Geistlichen allgemein behandelte, sowie der äußere kirchliche Pomp, der auf ihn Eindruck machte, ihm den Priesterberuf begehrenswert erscheinen ließen und daß bei seinen missionarischen Anwandlungen eine stark ausgeprägte Abenteurerlust mitwirkte.

[5]) Werke, XV, 27. Wo nicht anders vermerkt, zitieren wir nach der Ausgabe „Grillparzers Werke" in 16 Teilen von Stephan Hock in der „Goldenen Klassiker-Bibliothek".

[6]) Ebd. S. 24.

[7]) Ebd.

[8]) Ebd.

Wie sehr sich der Knabe innerlich gebunden wußte, ersieht man daraus, daß er Unlustgefühle, die bei ihm wegen allzu langer Dauer gottesdienstlicher Handlungen aufstiegen, als grobe Sünde empfand und daß er sie niederzuzwingen suchte[9]). Zweifel „an den eingewurzelten religiösen Begriffen" kamen ihm, wie er selbst bekennt, aber nicht[10]). Neben den Ritterromanen war es die Welt der Bibel und der Heiligengeschichten, die des Knaben bereits damals sehr lebhafte Phantasie erfüllte. Es fällt dabei allerdings auf, daß nicht die Gestalten des Neuen Testaments, Jesus und die Apostel, ihn anzogen, sondern die Kämpfer und Streiter des jüdischen Volkes, wie Gideon und die Makkabäer, die er auch sehr bald höher wertete als die nur ihres Glaubens willen duldenden Märtyrer.

Die Frömmigkeit des Knabenalters hat im späteren Leben Grillparzers keine nachhaltige, wenigstens ihm bewußte Wirkung ausgeübt. Während nämlich der Achtzehnjährige in seinen „Tagebüchern" den Glauben seiner Kindheit durchaus positiv wertet, erklärt der Zweiundsechzigjährige in seiner „Selbstbiographie", „seine kirchliche Richtung sei nicht im mindesten religiös gewesen"[11]). Die Erinnerung an seine Kirchlichkeit in jener Zeit war bei dem alten Grillparzer so völlig verblaßt, daß er in diesem Zusammenhang entgegen den Tagebüchern bemerkt, er sei als Kind nie in die Kirche gekommen. Im Gymnasium habe er, wie er weiter ausführt, bei der Messe, mit der jeder Schultag begonnen wurde, seine Kameraden wie ein Wilder ansehen müssen, um aus ihrem Vorgange zu merken, wo man aufzustehen, niederzuknien oder an die Brust zu schlagen habe[12]).

2. Grillparzer schwebt bei der letzteren Feststellung wohl bereits der seelische Zustand vor, in den er nach den Aufzeichnungen seiner „Tagebücher" durch den völligen Bruch mit dem Glauben seiner Kindheit geraten war. Die äußere Veranlassung hierzu bot die Äußerung eines Freundes seines Vaters bei einem Abendessen im Elternhause, an dem der Jüngling teilnahm: „Wer weiß, ob es überhaupt nach diesem Leben noch eines

---

[9]) Ebd. S. 25.
[10]) Ebd. S. 26.
[11]) XIV. S. 20.
[12]) Ebd.

gibt."[13]) Die geistige Verfassung, in der er sich nach schweren Kämpfen befand, kennzeichnet er als „gänzlichen Unglauben und Unbekümmertheit um alles, was Religion hieß", wie Kirchenbesuch und Beichtgang[14]); die vorgeschriebenen Beichtzettel wußte er sich anderweitig zu verschaffen[15]) Wann hat sich bei dem Jüngling diese Umstellung vollzogen? Der Achtzehnjährige weiß genau anzugeben, daß sein Stürmen und Drängen in der Klasse der Poetik, das ist beiläufig in seinem elften Lebensjahr den Höhepunkt erreicht hat. Jene für Grillparzer entscheidende Tischgesellschaft mag ungefähr ein halbes Jahr vorher stattgefunden haben. Es war bei dem Jüngling nicht nur der Glaube an die Unsterblichkeit ins Wanken geraten. Die Autorität der Kirche war für ihn erschüttert und damit der bisherige Inhalt seiner Frömmigkeit wertlos geworden. Er greift zu Voltaire, Rousseau, zu Blumauers Aeneis und anderen von der Kirche verpönten Schriften. Freilich vollzog sich dieser Bruch mit der Vergangenheit nicht ohne schwere Gewissenskonflikte. In dem Ende 1805 entstandenen Gedicht „Mein Traum", einem seiner ersten literarischen Erzeugnisse, läßt er uns in seinen Seelenzustand einblicken. Der Kapuzinerpater Kochem erscheint ihm in der Gestalt eines von Millionen Teufeln umgebenen Ungetüms in geistlichem Ornat, der ihn wegen seines Unglaubens zur Wagenfahrt in die Hölle abholt:

„Du bist, fing er im Wagen an,
Ein wahrer Libertiner,
Bekümmerst dich um keinen Bann,
Schimpfst auf die Kapuziner,
Hältst nichts auf Inquisition,
Und auf die Gnad', sine qua non
Man nie kann selig werden[16])."

Der Bruch mit der Vergangenheit kommt auch darin zur Geltung, daß Grillparzer ausgerechnet den Pater Kochem, dessen

[13]) XV, S. 26.
[14]) Ebd. S. 27.
[15]) Ebd. S. 25.
[16]) Werke, herausg. von Sauer, II. Abt. V, S. 16.

Heiligenlegenden[17]) in ihm seinerzeit missionarische Wünsche haben aufsteigen lassen, als seinen Seelenpeiniger auftreten läßt. Von den Lehren und Einrichtungen der katholischen Kirche, die ihn bisher mit frommer Scheu erfüllt haben, sucht er sich loszumachen, indem er sie ins Lächerliche zieht. Es ist Verzerrung des Tatbestandes, wenn er Kochem die Worte in den Mund legt:

„Ja dem, der an die Kirche glaubt,
Ist manch Vergehen wohl erlaubt,
Das man am andern tadelt[18])",

oder:

„Leg' er der Kirch' sein Geld in Schoß,
So ist er seiner Sünden los,
Dann bete er und faste[19]).

Aber die Tatsache läßt sich doch nicht von der Hand weisen, daß Grillparzer sich abseits von der Kirche stellte. Es versteht sich eigentlich von selbst, daß seine Gegnerschaft in erster Linie der Geistlichkeit galt. In dem Jugendgedicht „Das Zauberschwert"[20]) vom 5. Februar 1806 läßt er sich über sie in der schärfsten Weise aus:

„Ihr, die, die Religion zu schänden
Sophismen lehrt,
Merkt's euch! Ihr führt mit frechen Händen
Das Zauberschwert."

3. In seinen „Tagebüchern" bemerkt der achtzehnjährige Grillparzer: „Es bedurfte mehrerer Jahre, bis endlich meine religiösen Begriffe jene Modifikation erhielten, die sie jetzt haben, und mit denen ich auch zu sterben hoffe[21])."

Es will beachtet sein, daß der Dichter nicht von einer Glaubensüberzeugung redet, sondern lediglich die Klärung „religiöser Begriffe" andeutet, die er aber doch, wie der Nachsatz

---

[17]) Hier sagt Pater Kochem von sich: „Ich schrieb das gräuliche Legend / Der Heiligen, das jeder kennt". Ebd. S. 14.

[18]) Ebd.

[19]) Ebd. S. 15.

[20]) Ebd. S. 21 ff.

[21]) XV, S. 27.

über seinen Tod zeigt, als Inhalt seiner Religion gelten läßt. Die Wendung „Modifikation“ ist wohl so zu verstehen, daß es sich dabei nicht um völlig neue „religiöse Begriffe“ handelt, sondern um die alten, verlorengegangenen und wiedergefundenen, allerdings gegen früher umgestalteten. Nach seinen eigenen Angaben vollzog sich bei ihm diese Klärung etwa in den Jahren von 1804 bis 1807.

Einige Gedichte aus dieser Zeit geben Aufschluß über diese „Modifikation der religiösen Begriffe“ bei Grillparzer. Seinen Hymnus „An die Sonne“ (vom 16. Juni 1804) läßt er in den Freudenruf erklingen:

„Oh, dein strahlendes Haupt gibt mir ein Wonnegefühl! Macht den Schöpfer mich ahnden. Da stürz' ich nieder vor dir, bete die gütige Allmacht hocherfreut, innig an[22].“

Die Schönheit der Natur drängt ihm demnach den Gedanken des Schöpfers derselben auf. Und „den wahren Glauben“[23]) (4. April 1806) findet er nicht nur darin, daß der Mensch „den unbegreifbar mächt'gen Gott kennen will“, sondern, wie er fortfährt:

„Auch wissen will ich sein Gebot,
Auch meine Pflichten mußt du nennen“,

worauf die Belohnung erfolgt:

„Und hat er recht und brav getan,
So wird Gott jenseits gnädig richten[24]).“

Seinem Freunde Hofmann empfiehlt er in diesem Sinne „Am Geburtstag“ (27. Juli 1806) in erster Linie die Tugendübung, denn:

„Wohl dem, der als Greis und Knabe
Nur der holden Tugend lebt,
Und auch an dem nahen Grabe,
An des Alters schwachem Stabe,
Nicht vor dem Vergelter bebt[25]).“

---

[22]) Werke Sauer, a. a. O., S. 5.
[23]) Ebd. S. 32.
[24]) Ebd. S. 33.
[25]) Ebd. S. 44.

Zu dem „wahren Glauben" im Unterschied von dem „Aberglauben", „der Bande um die Menschen schlingt"[26]), gehören demnach die drei Stücke: Gott, Tugendübung, Unsterblichkeit. Aber Gott bleibt nicht auf eine bestimmte Konfession beschränkt:

„Er heiße Jupiter, heiß' Allah;
Bet' Ormuzd, bet' Osiris an,
Und sei ein Christ, sei ein Brahman,
Verehr' den Wischnu, den Jehovah[27])."

Im Mittelpunkt steht der Gottesbegriff, insofern Gott dem Tugendhaften die Unsterblichkeit verbürgt.

Zu diesem überkonfessionellen Gottesbegriff will Grillparzer nicht nur durch die Bewunderung der Natur, sondern auch auf dem Wege über die Vernunft gelangen, weshalb Pater Kochem im „Traum" ihm den schweren Vorwurf macht:

„Behauptest, daß zur Religion
Auch die Vernunft gehöre,
Und daß auch keine Nation
Ohn' dieser glücklich wäre,
Der Gläubige ohne Vernunft,
Gehöre zu der tollen Zunft
Der Toren und Phantasten[28])."

Gott, Tugendübung, Unsterblichkeit, das sind also „die religiösen Begriffe", mit denen Grillparzer zu sterben hoffte; und „die Modifikation" bestand darin, daß er sich in ihnen auf verstandesmäßiger Grundlage wieder zurecht fand, nachdem er sich ihnen in der kirchlichen Ausprägung entfremdet hatte.

Zu dieser Trias des jungen bekannte sich auch der alte Grillparzer, wenn er sich z. B. am 6. Oktober 1867 zu Auguste von Lüttrow äußerte: „Ich war niemals ein Gegner der Religion, niemals ein Atheist, im Gegenteil[29]), oder am 6. April 1868 Helene Lieben gegenüber, allerdings mehr scherzhaft, meinte, er

[26]) Ebd. S. 32.
[27]) Ebd. S. 33.
[28]) Ebd. S. 17.
[29]) Grillparzers Gespräche, herausg. v. Sauer in: Schriften des literar. Vereines in Wien, XV, S. 202.

hoffe, in den Himmel zu kommen, „denn wenn er auch nicht viel Gutes getan habe, Böses auch nicht"[30]).

Die Reduktion der Religion auf die Dreiheit: Gott, Tugendübung und Unsterblichkeit, erfolgte durch die Geistesrichtung, die man landläufig als „die Aufklärung" bezeichnet. Grillparzer gehört also, soweit es sich um seine Religion handelt, rein äußerlich angesehen, auf diese Linie. Aber mit dem Dreiklang dieser religiösen Begriffe ist nur der äußere Rahmen umschrieben. Bei unserer Untersuchung kommt es darauf an, festzustellen, mit welchem Inhalte Grillparzer die überkommenen Formen ausgestattet hat. Es liegt in der Natur der Sache, daß dabei der Gottesbegriff in den Mittelpunkt gerückt werden muß.

Bei der Frage nach der Religion handelt es sich nun im Unterschied von der Stellungnahme zur Philosophie, die den Weltgrund zu erfassen sucht, um die persönlichen Beziehungen des einzelnen zu den letzten Wurzeln des Seins, die nach der Sprache der Religion in „Gott" zusammengefaßt werden. Gemäß der Art, wie sich dieses Verhältnis gestaltet, ergeben sich die verschiedenen Frömmigkeitstypen, die sich zwischen glühender gefühlsmäßiger Verzückung und kühlem, vernunftmäßigem Überlegen bewegen. Die grundsätzliche Verneinung Gottes liegt außerhalb unserer Betrachtung, da Grillparzer selbst für seine Person den Atheismus ablehnt.

Wie stellte sich Grillparzer in seinem persönlichen Leben zum Gottesbegriff ein? Für eine unmittelbare Religiosität fehlten in der äußeren und inneren Gestaltung seines Daseins die Voraussetzungen.

Durch Hemmungen und Schranken aller Art dauernd behindert, blieb es ihm zeitlebens versagt, zur harmonischen Ausbildung seiner Persönlichkeit durchzudringen. Wenn er auch nicht gerade materielle Not litt, so war doch stets dafür gesorgt, daß er mit seinem Einkommen sehr haushalten mußte, um seinen Lebensbedürfnissen, zu denen allerdings größere Reisen und Badekuren gehörten, genügen zu können. Ungeachtet seiner hervorragenden Geistesgaben erlebte er in seiner Beamtenlaufbahn, die noch dazu seinem innersten Wesen zuwider war, immer wieder Zurück-

---

[30]) Ebd. S. 237.

setzungen und Enttäuschungen[31]). Bitter schwer trafen den hingebungsvollen österreichischen Patrioten die kleinlichen Maßnahmen der vormärzlichen Zensur, unter deren Eindruck in ihm zeitweilig der Gedanke aufstieg, seine über alles geliebte Heimat zu verlassen, um seine Muse vor dem völligen Verdorren zu bewahren. Auch trug er es nicht leicht, daß das Wiener Theaterpublikum seinen dramatischen Dichtungen, die er in Augenblicken gesteigerten Lebensmutes zu den besten Leistungen des deutschen Schrifttums zählen zu dürfen glaubte, doch nicht das gebührende Verständnis entgegenbrachte; es liegt eine tragische Ironie darin, daß Österreichs größter Dramatiker in den letzten Jahrzehnten seines Lebens das Theater grundsätzlich mied, da er den Durchfall seines Lustspieles „Weh' dem, der lügt" nicht verwinden konnte. Und als hernach dem alternden Dichter die Anerkennung von seiten des Staates wie der Gesellschaft in reichem Maße zuteil wurde, saß die Verbitterung doch bereits zu festgewurzelt in seiner Seele. Für die Lebensauffassung eines Menschen sind nicht so entscheidend die äußeren Ereignisse, als die innere Einstellung zu denselben. Seine seelische Veranlagung ließ Grillparzer alles sehr schwer nehmen; er empfand persönliche Spitzen, wo sie überhaupt nicht vorhanden waren. Und wie er sich in seiner Umwelt nur schwer zurechtfand, so wurde er erst recht mit dem Zwiespalt in seinem eigenen Wesen nicht fertig[32]). Der nach Freundschaft und Liebe Verlangende mußte sich eingestehen, daß er zu beidem unfähig sei. Zur Ehe mit seiner „ewigen Braut" konnte er sich nicht aufraffen, da er in seinem Hang zur Einsamkeit den Dämon in seiner Brust, der ihn mit Kathi Fröhlich nur immer Zank und Streit suchen ließ, fürchtete[33]). Den Dichter, der sich gelegentlich ohne Überhebung auf die Linie von Goethe und Schiller stellte, überkam zeitweilig das Gefühl der völligen Unfähigkeit und Bedeutungslosigkeit, wobei seine Niedergeschlagenheit ihm alsdann jegliche Arbeits-

---

[31]) „Dieses Archiv wird mich unter die Erde bringen", Werke XV, S. 172, 174.

[32]) Vgl. bes. seine „Tagebücher" Werke XV, S. 121, 321, und Grillparzers Geheimschriften (herausg. v. A. Sauer 1922), S. 26 ff. „Ist einmal der Dichter über Bord, send' ich ihm den Menschen auch nach".

[33]) Ebd. S. 49, 66 ff.

freudigkeit nahm[34]). Die Schwere der Lage wurde, abgesehen von körperlichem Unbehagen, für ihn noch dadurch gesteigert, daß er sich selbst seines unseligen Zustandes wegen dauernd als scharfer Kritiker gegenüberstand. In seiner Selbstbiographie und seinen Tagebüchern zergliedert er mit geradezu vernichtender Klarheit sein Seelenleben, in dessen verschlungenem Wechselspiel ihm als Leitmotiv der Lebensüberdruß immer wieder begegnet. Erschütternd wirkt die Klage über sein verfehltes Dasein. Und ohne daß er sich darüber näher aussprach, umlauerte ihn die Furcht vor der Geistesgestörtheit, die in seiner Familie bereits mehrere Opfer gefordert hatte. Kurzum: Ein schwerer seelischer Druck, der auf ihm lastete und den er nicht abzuschütteln vermochte, ließ ihn nicht zur Einheit mit sich selbst gelangen[35]).

In der Geschichte der Frömmigkeit hat es immer wieder Persönlichkeiten gegeben, die aus einem solchen Schmerz heraus die unmittelbare Gottesgemeinschaft gesucht haben. Grillparzer hingegen hofft die Entspannung durch die Flucht in die Dichtkunst herbeizuführen, wie er einem Frommen ins Stammbuch schrieb:

„Das bittere Gefühl, wie arm dies Leben,
Wie trügerisch des Glückes Gunst;
Derselbe Wunsch, dasselbe Streben
Gab dich dem Glauben, mich der Kunst[36])".

Aus der Gegenüberstellung von Glauben im Sinne der unbedingten Hingabe an Gott und Kunst in der Bedeutung der Entfaltung der dichterischen Kräfte darf man jedoch nicht den Rückschluß ziehen, daß Grillparzer den Gottesbegriff überhaupt aus seinem Leben ausgeschaltet haben wollte, was anderweitigen Äußerungen widersprechen würde. Aber soviel ist sicher, daß er seinen Gott anders verstand, als die Frommen den ihrigen, die in ihm sich selbst wiederfinden. Der Dichter greift nicht nach Gott, um einen Sinn in die Wirrnisse seines Lebens hinein-

---

[34]) Grillparzers Geheimschriften, S. 31, 40.

[35]) Karoline Pichler an Therese Huber am 16. März 1820: „G. ist ein unglücklicher Mensch, der schwerlich je zu den einzigen und höchsten Bedingungen des Glücks, zur Einheit mit sich selbst, kommen wird." (Sauer, Gespräche, II, 144.)

[36]) Ebd. I, S. 263.

zubringen, sondern er nimmt diese ohne Bezugnahme auf Gott, dessen Dasein er trotzdem zugibt, hin. Die Frage, die ihm im Jahre 1849, also im 58. Lebensjahre aufstieg, ob die Mißerfolge in seinem Leben nicht auf eine schicksalsmäßige Vorherbestimmung zurückzuführen seien, verneint er auf das bestimmteste, führt sie vielmehr auf seine eigene Ungeschicklichkeit, mit der er alles anfange, zurück[37]). Auch verwahrt er sich auf das entschiedenste gegen die Einschätzung seiner „Ahnfrau" als Schicksalsdrama, da „genau genommen", wie er in seiner Selbstbiographie ausführt, „die Schicksalsidee darin sich gar nicht befindet[38])".

In diesem Zusammenhang bemerkt er, daß es den Alten ungeachtet der grandiosen poetischen Gestalt des Schicksals, die durch die neueren Religionen zerstört wurde, im wirklichen Leben nicht eingefallen sei, bei einer Gefahr die Hände in den Schoß zu legen[39]). Gott erscheint demnach Grillparzer nicht als Schicksal, sondern als ein über dem Kreatürlichen thronender höherer Wille, der aber die Einzelindividuen mit ihren Nöten sich selbst überläßt.

Im Unterschied von den Frommen, die alle Ereignisse in ihrem Leben mit Gott in Verbindung bringen, kann Grillparzer für seine Person diesen Glauben nicht aufbringen, ohne aber dabei das Vorhandensein eines in die Geschicke der Menschheit eingreifenden Gottes in Abrede zu stellen.

Daneben finden sich bei Grillparzer immer wieder Wendungen, die darauf schließen lassen, daß er doch ein unmittelbares Eingreifen Gottes in die Lebensgestaltung in den Bereich der Möglichkeit rückt, wobei man nicht als Erklärungsversuch die von ihm selbst gemachte Feststellung, daß in ihm zwei völlig abgesonderte Wesen, der Dichter von der übergreifendsten, sich überstürzenden Phantasie und ein Verstandesmensch der kältesten und zähesten Art, leben[40]), heranziehen darf. Ganz abgesehen von seiner Paraphrase des „Vater Unser" (1821), wo er bei der dritten Bitte sich ausläßt:

---

[37]) Werke XV, 321.
[38]) Ebd. XIV, S. 62.
[39]) Ebd. S. 63.
[40]) Ebd. XV, S. 13 ff.

„Daher walte du ob mir und meinem Tun,
Führe mich, leite mich,
Und nicht der meine, Herr,
Dein Wille geschehe!“[41])

„empfiehlt er“ in seinem „Letzten Willen“ (1848) „sein teures, durch eigene Schuld unglücklich gewordenes Gesamt-Vaterland dem Schutze Gottes“[42]), wie er auch die Mitteilung über den Tod seiner Mutter in seiner Selbstbiographie mit den Worten einleitet: „Aber oben war es anders beschlossen[43]).“ Der Vers:

„Gott sagte: Nein,
Ich aber sagte: Ja;
Doch als ich es ins Werk gesetzt,
Stand nur ein Nein mir da“[44]),

gehört auch hierher. Auf die Baronin Knorr machte die Gewohnheit des alten Dichters, am Schlusse eines Satzes: In Gottes Namen zu sagen, den Eindruck der Innigkeit und frommen Resignation[45]). Man wird freilich in solche Äußerungen nicht zu viel hineinlegen dürfen.

Der Gesamteindruck bleibt bestehen, daß Grillparzer trotz seines Gottesglaubens sein persönliches Leben mit allen Sorgen und Nöten nicht in den Gesichtskreis einer religiösen Betrachtungsweise zu rücken vermochte, weshalb er sich als „Ungläubigen“ bezeichnete. Dennoch gesteht er ein:

„Der Ungläubige glaubt mehr, als er meint,
Der Gläubige weniger, als ihm scheint[46]).“

Hier stellt er also gewissermaßen den Ungläubigen hinsichtlich des Glaubens über den Gläubigen. Dem sogenannten Ungläubigen mißt er also doch ein gewisses Maß des Glaubens zu. In seiner Selbstbiographie bemerkt er in dem Zusammenhang seiner früher erwähnten Ausführungen über das Schicksal:

---

41) Ebd. II, S. 147.
42) Ebd. XIV, S. 158.
43) Ebd. S. 71.
44) Ebd. II, S. 270.
45) Grillparzers Gespräche und Charakteristiken, II, S. 73.
46) Werke II, S. 322.

„Die Religion lebt leider mehr im Bewußtsein als in der Überzeugung[47].“ In diesen Worten liegt zugleich die Erklärung obiger Äußerung über den Glauben der Ungläubigen. Die religiöse Überzeugung lehnt Grillparzer ab. Das religiöse Bewußtsein gibt er zu. Nun ist aber der Glaube der Gläubigen Überzeugung. Davon fühlt sich der Dichter so weit geschieden, daß er sogar seine Echtheit bezweifelt, wenn er z. B. dem anglikanischen Geistlichen Archer Gurney gegenüber behauptete: „Es gibt keine Gläubigen mehr. Man glaubt nur, daß man glaubt[48].“ Von der vermeintlichen Überzeugung jener läßt er nur das subjektive Meinen gelten, wie er in einem Sinngedicht es ausspricht:

„Man spricht jetzt viel von dem Glauben.
Der eine wünscht zu glauben,
Der andere glaubt zu glauben,
Der dritte hat den Glauben.
Allein der Glaube hat keinen.
Was mein ist, ist nur Meinen[49].“

Was versteht nun Grillparzer unter diesem Meinen? Es handelt sich dabei nicht etwa um die bloße Annahme eines höchsten göttlichen Willens, zu dem der einzelne keinerlei Beziehungen zu gewinnen vermag, sondern um einen religiösen Bewußtseinsinhalt. In dem Ruth-Entwurf (1819) läßt er die Heldin auf die Bemerkung des Boas: „Es ist nur ein Gott“, einfallen: „Nur einer!, das fühle ich[50].“ Das Gottesbewußtsein ist demnach nicht eine Sache des Verstandes, sondern des Gefühls. Das religiöse „Meinen“ bedeutet sohin nach des Dichters Auffassung das gefühlsmäßige Gottesbewußtsein, das dem Menschen ohne sein Zutun eigen ist. Bei näherem Zusehen gewinnen wir den Eindruck, daß Grillparzers Aussprüche, die eine positive Wertung der Religion enthalten, hauptsächlich auf dieser Linie liegen. So sein Ausspruch aus dem Jahre 1820: „Ohne Ahnung von Übersinnlichem wäre der Mensch aller-

[47]) Ebd. XIV, S. 63.
[48]) Gespräche III, S. 175.
[49]) Werke II, S. 319.
[50]) Ebd. X, S. 286.

dings ein Tier; eine Überzeugung davon aber ist nur für den Toren möglich und nur für den Entarteten notwendig"[51]), oder sein Christbaumgedicht für die Kinder im Militär-Invalidenhause im Jahre 1849:

„Solang der Mensch nun aufhorcht fromm und still
Auf jene Stimmen, die im Innern mahnen,
Und was er gläubig hört, vertrauend will,
Geht er einher auf Gottes lichten Bahnen[52])."

Auch bei den Gestalten seiner Dichtungen prägt sich das religiöse Moment, soweit es vorhanden ist, nicht als Antrieb zum Handeln, sondern als Ansporn zur Selbstbesinnung in gelassener Innenschau aus. In „König Ottokars Glück und Ende" läßt Grillparzer den ruhelosen Tatmenschen Ottokar von Böhmen wegen seines ungezügelten Dranges, seinen Willen durchzusetzen, unterliegen, während er Rudolf von Habsburg, den in sich gekehrten Sieger von Gottes Gnaden an einem Höhepunkt seines Lebens die Worte in den Mund legt:

„Als mich die Stimme der Erhöhung traf,
Als mir, dem nie von solchem Glück geträumt,
Der Herr der Welten auf mein niedrig Haupt
Mit eins gesetzt die Krone seines Reichs,
Als mir das Salböl von der Stirne troff,
Da ward ich tief des Wunders mir bewußt
Und hab' gelernt, auf Wunder zu vertrau'n[53])."

Grillparzers eigenes Wesen prägt sich noch mehr aus in der Art, wie er Rudolf II. im „Bruderzwist in Habsburg" zeichnet. Im Unterschied von dem ersten Träger seines Namens blieb diesem Habsburger der äußere Erfolg versagt. Aber während um ihn alles zusammenzubrechen droht, läßt ihn der Dichter in erster Linie von der Sorge, wie er sein Inneres zu dem Weltganzen in Harmonie zu bringen vermöchte, erfüllt sein:

---

[51]) Ebd. XI, S. 37.
[52]) Ebd. II, S. 83.
[53]) Werke V, S. 87.

„Und wer's verstünde, still zu sein wie sie[54]),
Gelehrig fromm, den eig'nen Willen meisternd,
Ein aufgespanntes, demutsvolles Ohr,
Ihm würde leicht ein Wort der Wahrheit kund,
Die durch die Welten geht aus Gottes Mund[55])",

ruft der Kaiser seinem Neffen Ferdinand zu, der ihn aus seinen astrologischen Grübeleien aufzuscheuchen versucht. Als Rudolf zur Entscheidung gedrängt wird, flüchtet er in sein Inneres:

„Du liebst, du hoffst, du glaubst. Ist doch der Glaube
Nur das Gefühl der Eintracht mit dir selbst,
Das Zeugnis, daß du Mensch auf beiden Seiten:
Als einzeln schwach und stark als Teil des Alls[56])."

Auch die Priesterin Hero erhofft in „Des Meeres und der Liebe Wellen", nachdem sie Leander gesehen, daß „Sammlung" ihr zuteil werden werde, worauf der Priester, allerdings in völliger Verkennung der Ursache ihrer zuversichtlichen Stimmung sich über die Wirkung „der Sammlung" ausläßt:

„Du hast genannt den mächt'gen Weltenhebel,
Der alles Große tausendfach erhöht
Und selbst das Kleine näher rückt den Sternen.
Des Helden Tat, des Sängers heilig Lied,
Des Sehers Schaun, der Gottheit Spur und Walten.
Die Sammlung hat's getan und hat's erkannt
Und die Zerstreuung nur verkennt's und spottet.
Spricht's so in dir? Dann, Kind, Glück auf!
Dann wirst du wandeln hier, ein selig Wesen,
Des Staubes Wünsche weichen scheu zurück[57])."

Die Priesterin wird demnach nach ihres Oheims Überzeugung ihrem Berufe erst dann voll genügen, wenn sie in beschaulicher Selbstbesinnung sich durch keinerlei Vorkommnisse der Außenwelt aus dem seelischen Gleichgewicht wird bringen lassen. Auch „der

[54]) Nämlich die Sterne.
[55]) Werke VII, S. 150.
[56]) Ebd. S. 187.
[57]) Ebd. VI, S. 49.

arme Spielmann", dem Grillparzer Wesenszüge seines eigenen Ich eingehaucht hat, findet in dieser Seelenverfassung das innere Gleichgewicht, nachdem ihm im Leben alles, aber auch alles mißglückt war. „Sie (nämlich die Musiker) spielen den Wolfgang Amadeus Mozart und den Sebastian Bach, aber den lieben Gott spielt keiner[58])." Den spielt eben er, wiewohl die Art, wie er es tut, das musikalische Ohr des andern gröblich verletzt.

In seinem Seelengrunde erhält der Mensch, der sich innerlich darauf einstellt, den Eindruck von dem Vorhandensein einer jenseits der Welt der Erscheinungen liegenden geistigen Realität, die ihm zugleich das Empfinden für Recht und Sittlichkeit eingibt. Aus diesem Gefühle heraus, weiß sich Rudolf II. dazu berufen, dahin seines Amtes zu walten, „daß diese Welt ein Spiegel sei, ein Abbild deiner, das ist Gottes Ordnung, daß Fried' und Ordnung wohnen brüderlich"[59]). Den Unterschied zwischen dem bloß animalischen und wahrhaft menschlichen Sein erblickt der Dichter darin, daß im Leben diese göttliche Ordnung beobachtet wird:

„Gott aber hat die Ordnung eingesetzt,
Von da an ward es licht, das Tier ward Mensch[60])."

Das Handeln nach dieser Ordnung, „die oben wohnt", während „hier unten eitle Willkür und Verwirrung"[61]) herrschen, muß aus dem innersten Wesen des Menschen hervorgehen, wohingegen das Tun nach den besten Grundsätzen einer äußeren Moral, „den Maulkorb für den Willen[62]), wie sie Grillparzer bezeichnet, niemals das Individuum mit sich selbst in Einklang zu bringen vermag. Grillparzer wendet sich auch gegen die „Gottlosen, die einen Gott suchen", ihn aber in enge Bahnen schließen, indem sie ihn nach ihrem eigenen Bilde schaffen und „für wesenlose Träume halten, was in der Brust lebt"[63]).

---

[58]) Ebd. VIII, S. 165.
[59]) Ebd. VII, S. 182.
[60]) Ebd. S. 177.
[61]) Ebd. S. 150.
[62]) Ebd. XI, S. 35.
[63]) Ebd. I, S. 113.

Die meisten Hauptgestalten, die Grillparzer auch sonst ohne die ausdrückliche religiöse Grundnote in seinen Dichtungen geschaffen hat, finden den Ausweg aus den Wirrnissen des Lebens in der Innenkehr. Sappho macht ihrem Leben freiwillig ein Ende, nachdem sie sich in ihrem vermeintlichen Liebesglück mit Phaon um „das Trinken von dieses Lebens süß umkränzten Kelch"[64]) betrogen sah; aber sie scheidet aus diesem Leben nicht als Verzweifelte, sondern als eine mit sich schließlich doch versöhnte Freundin des Geliebten „aus fernen Welten"[65]). – Auch Libussa, die in der Beglückung des ihr anvertrauten Volkes den Zweck ihres Daseins erblickte, geht an dem Zwiespalt zwischen Ideal und Wirklichkeit zugrunde; ihr Lebensausklang gestaltet sich aber doch harmonisch, als dank ihrer Sehergabe vor ihrem geistigen Auge ein freundliches Zukunftsbild aufsteigt, da der Mensch „neu die Stimmen seiner Brust vernimmt"[66]). – König Alphons von Kastilien sucht seinen Leichtsinn, in den ihn „Die Jüdin von Toledo" verstrickt hatte, zu sühnen, indem er von der Regierung zurücktritt, bis er sich im Kampf mit den grimmen Mauren gereinigt haben werde[67]). Aus der seelischen Zerrissenheit sucht er demnach den Ausweg in dem Verzicht auf die Bequemlichkeiten des Lebens. Aber nicht immer behält bei Grillparzers Helden, wie hier, der Wille zum Leben die Oberhand. Medea überläßt nach dem völligen Zusammenbruch ihres Lebensgebäudes die Entscheidung darüber dem Priester von Delphi, „ob sie sie senden in die ferne Wüste, in längerem Leben findend längere Qual"[68]), da sie zur Erkenntnis gelangt ist:

„Was ist der Erde Glück – ein Schatten!
Was ist der Erde Ruhm – ein Traum![69])"

Von der Wertlosigkeit irdischen Ruhms überzeugt sich auch Bancbanus, „Ein treuer Diener seines Herrn", der sich „all' der Würden, Ämter und Gewalt", die des Königs

[64]) Ebd. III, S. 183.
[65]) Ebd.
[66]) Ebd. VII, S. 102.
[67]) Ebd. VII, S. 307.
[68]) Ebd. IV, S. 184.
[69]) Ebd.

Huld an ihn verschwendet, „entkleidet“[70]), um fortab im Schlosse seiner Väter an der Leiche seiner Frau nur seinem Schmerz zu leben, bis ihn das Ende ereilt.

Die Güter, die dem menschlichen Dasein Wert verleihen, liegen demnach jenseits der Erscheinungswelt im tiefen Seelengrunde, wie es Rustan als die Wahrheit, die ihm „Der Traum, ein Leben“ eingegeben hat, verkündigt:

> „Eines nur ist Glück hienieden,
> Eines: des Innern stiller Frieden
> Und die schuldbefreite Brust!
> Und die Größe ist gefährlich,
> Und der Ruhm ein leeres Spiel;
> Was er gibt, sind nicht'ge Schatten,
> Was er nimmt, es ist so viel![71])“

Und Bischof Gregor, der Wahrheitsfanatiker, mit seiner Mahnung „Weh' dem, der lügt“ verweist Leon in „ein Land, das aller Wahrheit Thron“, wo „ein Glück ist, das keine Täuschung nimmt“[72]). Aber es ist das Land der Zukunft, der Sehnsucht, das sich nach Überwindung irdischer Begehrlichkeiten dem Wahrheitssucher im Frieden seiner Seele auftut.

Zusammenfassend stellen wir fest: den Zwiespalt zwischen Ideal und Wirklichkeit empfindet Grillparzer als seelisches Problem. In der Besinnung auf sich selbst werden dem Menschen die geistigen Werte zuteil, die er im Drange des Alltags vergebens anstrebt. In der Sprache der Religion ausgedrückt, empfängt der besinnliche Wahrheitssucher Eindrücke von göttlichen Lebenswerten, in deren Besitz er das Gleichgewicht seiner Seele erlangt. Diese Erfahrung befestigt in ihm jedoch nicht eine Glaubensüberzeugung, sondern vermittelt ihm lediglich das Bewußtsein von dem Vorhandensein einer jenseitigen göttlichen Lebensmacht, die nicht mit dem Verstande erfaßt, sondern im Gefühle empfunden wird. So stellt sich Gott von selbst wieder her, auch wenn Gottlose an ihn nicht glauben[73]). Der Mensch

[70]) Ebd. V, S. 211.
[71]) Ebd. VI, S. 180.
[72]) Ebd. VI, S. 258.
[73]) Werke II, S. 156.

handelt nun göttlich, wenn er sein äußeres Tun mit dieser inneren Grundstimmung in Einklang zu bringen vermag. Es ist Tugendübung, wenn man diesen Ausdruck hier einführen darf, die aus dem tiefsten Wesen des Menschen fließt und nicht bloße Beobachtung gewisser moralischer Grundsätze, die die Gesellschaft aufgestellt hat. Für diejenigen Menschen, „die den höheren Teil ihres Wesens ausgebildet haben bis zur Geistigkeit", möchte nun Grillparzer, wie Aufzeichnungen aus dem Jahre 1836 bekunden, die Unsterblichkeit, „die eigentliche Seligkeit der Auserwählten", in Anspruch nehmen[74]).

Mithin sind wir wiederum bei den drei religiösen Begriffen, von denen früher die Rede war, Gott, Tugend, Unsterblichkeit, angelangt. Dieser Dreiklang hat die Aufklärung in Schwung gebracht. Entspricht nun der innere Gehalt, den Grillparzer ihnen gegeben hat, dieser Geistesrichtung? Diese Frage muß auf das bestimmteste verneint werden. In der „Modifikation" derselben nähert sich der Dichter vielmehr der von ihm sonst abgelehnten Romantik. Die gefühlsmäßige Begründung der Religion, die bei Grillparzer mit dem Quietismus eines Fénelon, wie angenommen wurde, keinen Zusammenhang aufweist, entspricht der in der Romantik am klarsten ausgeprägten Geistesströmung, die in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts führende Männer der deutschen Kultur erfaßt hat.

Von den, wie er sich ausdrückt, „faselnden"[75]) Romantikern wußte sich aber Grillparzer u. a. auch durch seine Stellung zur K i r c h e geschieden. Abgesehen von den Äußerungen in seinen Dramen, die durch die Umwelt den Gestalten der Dichtungen gegeben sind und nicht seiner persönlichen Überzeugung entsprechen, läßt der Dichter eine positive Wertung der Kirche vermissen. Eine jede kirchliche Gemeinschaft beruht auf einer Glaubensüberzeugung, die sich in einem bestimmten Kultus ausprägt. Beides widersprach der Grundauffassung Grillparzers.

Über ein religiöses Empfinden kam er nicht hinaus, und wenn er auch in dem Gottesbewußtsein den inneren Frieden ersehnte, so ist die Seelenharmonie ihm selbst, „dem Fremdling im Reiche

---

[74]) Ebd. XI, S. 28.
[75]) Ebd. XIV, S. 76.

des Lichtes"[76]), doch versagt geblieben. Mit der scheuen Zurückhaltung, die ihm bei seiner unbedingten Wahrhaftigkeit eignete, vermied er es ängstlich, über Gott, auch wenn er sein Dasein empfand, irgendeine Aussage zu machen. Er ging dabei so weit, daß er sich darüber aufhielt, wenn es andere taten. Mit beißender Ironie läßt er sich über Hegels Philosophie des Absoluten[77]), „die monströseste Ausgeburt des menschlichen Eigendünkels", aus. „Was mir an deinem System gefällt?", apostrophiert er den Philosophen, „Es ist so unverständlich wie die Welt[78])." Und doch wollte gerade Hegel mit Hilfe der dialektischen Methode die Welt als Entfaltung Gottes in seinen verschiedenen Stufenfolgen erklären. Im schärfsten Gegensatz hierzu möchte Grillparzer den Gottesbegriff aus allen Welterklärungsversuchen ausgeschaltet wissen. „Wenn die Menschen von Gott reden, so kommen sie mir vor, wie Lichtenbergs Kahlenberger Bauern, die, wenn ein Messer fehlt, dafür ein Stück Holz in die Scheide stecken, damit diese nicht leer sei[79])." Man begeht also nach Grillparzers Auffassung dabei den Fehler, daß man eine „Absurdität" durch eine andere, und noch dazu viel größere, zu beseitigen sucht, „da der letzte Zusammenhang der Dinge dem Menschen als weit über seine Vernunft reichend absurd vorkommen muß"[80]). Tertullians Ausspruch: „Credo quia absurdum", erhält für den Dichter unter dieser Voraussetzung eine wichtige Bedeutung[81]). Er rückt also weit ab vom Rationalismus, der durch Vernunftbeweise Gottes Wesen ergründen zu können glaubte. „Unsere neueste Religion ist das Scheitern der Spekulation. Wenn die Denkwirtschaft nicht weiter geht, macht sie Konkurs als Religiosität[82])." Damit lehnt Grillparzer die Möglichkeit, daß man zu einer Überzeugung in religiösen Dingen auf dem Wege des Denkens gelangen könne, ab. Mit einer kirchlichen Glaubenslehre wußte er unter diesen Umständen von vornherein

---

[76]) Ebd. II, S. 167.
[77]) Ebd. XI, S. 19–23.
[78]) Ebd. II, S. 310.
[79]) Ebd. XI, S. 37.
[80]) Ebd. S. 39.
[81]) Ebd.
[82]) Ebd. II, S. 307.

nichts anzufangen. Nicht ohne einen leisen Anflug von Ironie hält er in seinen Tagebüchern die Eindrücke fest, die er gelegentlich eines Besuches in Oberschützen von der öffentlichen Prüfung im dortigen evangelischen Gymnasium empfing: „Diese Protestanten glauben, die Wahrheit ihrer Sache schwarz auf weiß zu haben[83]).“

Wie Grillparzer mit der Lehre der Kirche sich nicht abfinden konnte, so empfand er auch kein Bedürfnis zur Teilnahme an dem Kultus derselben. Als Hofmeister in einem adeligen Haus in Mähren mußte er seinen Zögling täglich in die Kirche begleiten; aber er nahm als Lektüre den Vikar of Wakefield mit, den man im Hause wegen des Vikars im Titel für ein Andachtsbuch hielt[84]). Auf den Tod erkrankt, wandte er dem Geistlichen von Maria Stip, der ihm die Sterbesakramente spenden wollte, den Rücken[85]). Am Totenbette seines Vaters merkte er mit Schrecken, daß er den Wortlaut des Ave Maria vergessen hatte[86]). Selbst die Pontifikalmesse in der St. Peters-Kirche am Ostersonntag 1819 hinterließ bei ihm infolge der, wie es ihm vorkam, theatralischen Aufmachung einen die Sache so entwürdigenden Eindruck, daß er es, wie er in den Tagebüchern bekennt, lieber gehabt hätte, wenn er erst nach den Osterfeierlichkeiten in Rom eingetroffen wäre[87]). Die ihm durch den österreichischen Gesandten, den Fürsten Kaunitz, bei Pius VII. erwirkte Audienz empfand er wegen des damit verbundenen Pantoffelkusses ebenfalls als Unannehmlichkeit[88]). Über den Kölner Dombau witzelte er:

„Was baut ihr einen Dom am Rhein?
Habt Kirchen ja die Menge,
Und geht nur, wer ein Christ, hinein,
So gibt es kein Gedränge.

---

83) Ebd. XV, S. 325.
84) Ebd. XIV, S. 48.
85) Ebd. S. 51.
86) Ebd. XV, S. 98.
87) Ebd. S. 65.
88) Ebd. S. 85.

Sucht etwas Nützlicheres euch aus,
Das dünkt mir viel gesünder:
Ein mittelhochdeutsch Narrenhaus
Für Bauverein und Gründer[89]."

Die Frage, weshalb er nicht in die Kirche gehe, erledigte der alte Grillparzer (1868) mit einem Witz über göttliche Heimsuchungen, denen er sich entziehen möchte[90]. Von der Beichte halte er zwar nichts, meinte er in demselben Zusammenhang, aber er werde sich ihr vor seinem Ende vielleicht unterziehen, da es die drei Fräulein Fröhlich wollen und es ihm nicht schaden werde[91].

Wie in seinem Leben die Kirche keine Rolle spielte, so fiel es Grillparzer schwer, religiösen Bewegungen oder Persönlichkeiten ein tieferes Verständnis abzugewinnen. Über die Kreuzzüge fällt er das scharfe Urteil: „Die Blödsichtigkeit, die Raubsucht, die Begierde nach Abenteuern jener Zeit waren wirklich zu einer solchen Höhe gestiegen, daß trotz der Stimme der Vernunft, die ein solches Unternehmen für Raserei erklärte, sich dennoch ein Schwarm von Menschen fand, der auf das Wort des Papstes brannte, ewige Belohnung in jener Welt und die geträumten Schätze des Orients zu erwerben[92]." Die Reformation Luthers bezeichnet er als übereilt, da der Humanismus bereits angefangen habe, den Köhlerglauben von allen Seiten einzuengen; auch findet er, daß der Wittenberger den inneren Aberglauben nur verstärkt habe, indem er den äußeren angriff[93]. Grillparzer denkt hierbei offenbar an die Betonung des Lehrmäßigen im Protestantismus. Bei den religiösen Bewegungen seiner Zeit, Deutschkatholiken und Lichtfreunden, wundert er sich, daß sie überhaupt aufgekommen sind, da man derlei Dinge als längst abgetan betrachtet; bei näherem Zusehen werde man übrigens merken, daß diese Strömungen wohl die Religion zum Gegenstande haben, aber wesentlich irreligiös sind[94]. Über den zu-

[89]) Ebd. II, S. 258.
[90]) Schriften des liter. Ver. in Wien XV, S. 237 (Grillparzers Gespräche).
[91]) Ebd.
[92]) Ebd. XI, S. 68.
[93]) Ebd. S. 80.
[94]) Ebd. S. 126.

nehmenden Konfessionalismus der vierziger Jahre äußert er sich: „Nichts ist in der gegenwärtigen Bewegung positiv religiös als der abgeschmackte Eifer einzelner Fürsten und Minister, ihre individuelle Überzeugung Völkern aufzudrängen, die davon gar nichts wissen wollen[95].“ Diese Urteile sind typisch für die Geschichtsbetrachtung der Aufklärung, die die religiösen Erscheinungen aus nichtreligiösen, meist sittlich minderwertigen Beweggründen zu erklären suchte[96]. Grillparzer steht im Banne dieser Geistesrichtung, wenn er über die Häupter der Romantik wegen deren Kirchlichkeit seinen beißenden Spott ausläßt. So gibt Zacharias Werner nach seiner Auffassung in seinem Vorwort zu der Übersetzung der Nachfolge Christi von Thomas von Kempis ein Mittel an, „wie man nach Jägerart binnen vier, acht oder zehn Tagen par force Vorstehhunde Jesu Christi dressieren kann“[97].

Und doch ist Grillparzer weit davon entfernt, die Bedeutung der Religion, insbesondere des Christentums, für die Entwicklung der Menschheit gering einzuschätzen. „Die christliche Religion hat das vor allen anderen voraus“, führt er 1836 aus, „daß sie sich so leicht allen Kulturstufen, gewissermaßen sogar der höchsten, anpaßt. Ihre Moral ist, wenn auch überspannt, doch gut und löblich, ihre Mythen kann man symbolisch nehmen, wenn sie einem krud nicht anstehen, und der schrankenlose Geist ist endlich froh, sich durch etwas Positives zu beschränken, besonders wenn die Schranke nicht gar zu unverrücklich ist[98].“ Bei einer anderen Gelegenheit (1839) hält er es der christlichen Religion zugute, daß sie durch ihren Charakter einer allgemeinen Humanität der Bildung den Weg bereitet[99]. Auch in diesen Worten klingt der Geist der Aufklärung, die das Christentum in erster Linie als Moral und Humanität bewertet, an. Anderseits verläßt Grillparzer die Bahnen der Aufklärung, wenn er dem Staat und der Gesellschaft, die sich christlich nennen, in Anbetracht ihrer Handlungsweisen das Recht dazu abspricht. „Die

[95]) Ebd. S. 127.
[96]) Vgl. K. Völker, Die Kirchengeschichtsschreibung der Aufklärung, 1921.
[97]) Werke XIII, S. 389.
[98]) Ebd. XI, S. 49.
[99]) Ebd.

einzelnen mögen, können und sollen Christen sein, der Staat ist keine geistliche, sondern eine weltliche, auf das starre Recht und den Nutzen gerichtete Anstalt[100]).“ Von der erhabenen Gestalt Christi war der Dichter so erfüllt, daß er sich durch Jahrzehnte mit dem Plan trug, den er allerdings nicht ausführte, ein Trauerspiel „Die Nazaräer“ mit Jesus im Mittelpunkt niederzuschreiben[101]).

Als gegen ihn wegen seines Gedichtes „Die Ruinen des Campo vaccino in Rom“[102]) vom 20. April 1819 ein Sturm losging, da man daraus in streng kirchlichen Kreisen eine Herabsetzung der christlichen Religion herauslesen zu können glaubte, verwahrte sich Grillparzer auf das entschiedenste[103]) gegen die unfreundliche Auslegung der anstößigen Worte:

„Tut es weg, das heilige Zeichen (das Kreuz)!
Alle Welt gehört ja dir!
Üb'rall, nur bei diesen Leichen,
Üb'rall stehe, nur nicht hier[104]).“

Freilich gibt er in seiner Selbstbiographie zu, daß sich bei seiner Begeisterung für das Altertum, die ihn auch Stoffe für seine Dichtungen von dorther holen ließ, „das neue Kirchliche oder vielmehr das dem Alten aufgedrungene Pfäffische ziemlich in den Schatten stellte“[105]). Er unterscheidet also hier zwischen dem Christentum an sich und dem neueren Katholizismus. Sein günstiges Urteil über die christliche Religion, das wir oben angeführt haben, gilt einem im Grunde genommen überkonfessionellen Christentum, dessen Wesen er sich durch die Aufklärung näher hat bestimmen lassen. „Das Unbestimmte ihrer Lehrsätze und Vorschriften“ erscheint ihm an ihr neben dem vortrefflichen Satze: Liebe Gott über alles und deinen Nächsten wie dich selbst, als das wertvollste[106]). Die sich daraus ergebende ehrwürdige

---

[100]) Ebd. XI, S. 55.
[101]) Ebd. X, 274 ff.
[102]) Ebd. I, S. 17 ff.
[103]) Sein Rechtfertigungsschreiben an den Grafen Sedlnitzky, Ebd. XVI, S. 55 ff.
[104]) Ebd. I, S. 20.
[105]) Ebd. XIV, S. 86.
[106]) Ebd. XI, S. 49.

Gewohnheit bezeichnet er geradezu als einen Segen für eine gebildete Zeit. Deshalb bedauert er auch das Auftreten des, wie er zugibt, starkgläubigen Luther, weil er diesen Prozeß unterbunden habe[107]). In diesem Sinne fühlt sich auch Grillparzer als römischer Katholik, der es bedauert, daß der Protestantismus „das Christentum als Religion von Grund aus und unwiederbringlich zerstört habe"[108]). In diesem auf den ersten Blick verwunderlichen Satz will der Dichter wohl zum Ausdruck bringen, daß die Reformation die durch das Papsttum zustande gebrachte Umgestaltung des Christentums aus einer Sekte zu einer Weltreligion unterbunden habe. Dabei denkt Grillparzer offenbar an den mittelalterlichen kirchlichen Universalismus, der durch das Aufkommen protestantischer Staaten vernichtet wurde. An dieser Stelle versteht Grillparzer unter Religion nicht eine Glaubensüberzeugung, sondern den Grundcharakter der äußeren Lebensgestaltung. Man hat wiederholt mit Recht darauf hingewiesen, daß der Dichter schon infolge des konservativen Grundzugs seines Wesens sich durchaus zum katholischen Kulturkreis gehörig gefühlt hat, wie er auch den Stoff zu seinen Dramen aus ihm mit Vorliebe herholte[109]). In das Wesen des Protestantismus, der ihm als ein Gebilde der Selbstzerstörung erschien[110]), ist er nicht eingedrungen, wiewohl er gerade die im Katholizismus wurzelnde Romantik mit den Einwürfen bekämpft, die er der in der Hauptsache protestantischen Aufklärung entnahm.

Dennoch stammt von Grillparzer der Satz: „Gebt uns eine zweihundertjährige Geschichte als protestantischem Staate und wir sind der begabteste und mächtigste deutsche Volksstamm[111])." Er fügt hinzu: „Heute haben wir nur noch Talent zur Musik und zum Konkordate." In dem 1855 mit dem römischen Stuhl abgeschlossenen Konkordat erblickt der Dichter die Ursache politischer Schwierigkeiten und kultureller Einbußen, die Österreich

---

[107]) Ebd. S. 80.

[108]) Ebd. S. 48.

[109]) Darüber ausführlich Hans Roselieb: Grillparzers Weltanschauung. In Grillparzer-Studien. Herausgeg. v. Oskar Katann, 1924, S. 40–73.

[110]) Werke XI, S. 110.

[111]) Ebd. S. 147.

erspart geblieben wären, wenn es sich der Reformation angeschlossen hätte. Diese Äußerung richtet sich nicht so sehr gegen den Katholizismus als gegen die Art, wie das Verhältnis der katholischen Kirche zum österreichischen Staat durch das Konkordat geregelt worden ist. Als alter Josephiner hielt Grillparzer unentwegt an dem Grundsatz fest, daß der Staat allein von sich aus in kirchlichen Fragen zu entscheiden habe. Deshalb lehnt er mit besonderer Schärfe die Päpste ab, die die Kirche dem Staat überzuordnen suchten. „Mögen die Neueren, meint er, Gregor VII., den Papst des Investiturkampfes, loben, wie sie wollen, was man ihm an Schurkerei nimmt, muß man ihm an Verrücktheit zulegen[112]). Über Innozenz III., unter dem das mittelalterliche Papsttum den Höhepunkt seiner Macht erreicht hat, urteilt er: „Innozenz' Anmaßungen haben das Papsttum für immer vernichtet. Nach seinem Tode flackerte es noch eine Zeitlang fort, brannte und sengte sogar noch eine Weile, erlosch aber dann für alle Zukunft. Requiescat in pace[113]).“ Auch in dieser Geschichtsbetrachtung erweist sich Grillparzer als gelehriger Schüler der Aufklärung, die das Papsttum für erledigt erachtete. Von hier aus erklärt sich Grillparzers geradezu leidenschaftliche Polemik gegen das Konkordat, durch das der Kurie bestimmte Rechte in bezug auf öffentliche Interessen eingeräumt wurden. Des Dichters Spottvers über den Grafen Thun, der an dem Zustandekommen der Abmachung als damaliger Kultus- und Unterrichtsminister in hervorragender Weise beteiligt war, ist ein geflügeltes Wort geworden:

„Einen Selbstmord habe ich euch anzusagen:
Der Kultusminister hat den Unterrichtsminister totgeschlagen[114]).“

Oder man denke an sein Gedicht aus dem Jahre 1863:

„Als Christus die Verkäufer aus dem Tempel trieb
Mit Knüttelschlag und Peitschenhieb,

112) Ebd. S. 64.
113) Ebd. S. 76.
114) Ebd. II, S. 322.

Da riefen die Schächer, besorgt um ihr Leben:
Das klagen wir eilig bei der Stadt,
Die hat uns zum Wucher ein Recht gegeben,
Wir haben — ein Konkordat[115])."

An dem Konkordat nahm er auch deshalb Anstoß, weil er dadurch die konfessionelle Toleranz gefährdet glaubte. Grillparzer tritt als entschiedener Verfechter dieser Errungenschaft des Zeitalters der Aufklärung in die Schranken. Angeregt durch die Heirat des Erzherzogs Karl mit der protestantischen Prinzessin Henriette von Weilburg-Nassau wollte er in seinem Drama „Esther" „die Ideen von Staatsreligion und Duldung" behandeln[116]). Um den Zensurschwierigkeiten auszuweichen, führte er allerdings das Esther-Fragment nicht zu Ende. Rudolf II. legt er im „Bruderzwist" die Worte in den Mund:

Die Überzeugung ehrend selbst im Irrtum.
Verfolgt wird niemand wegen seiner Meinung.
Geduldet hab' ich, aber nicht gebilligt[117])."

oder:

„Was dir als Höchstes gilt: die Überzeugung,
Acht sie in andern auch, sie ist von Gott[118])."

Zu seinem Neffen Ferdinand, der sich rühmt, sein Land glaubensrein durch die Vertreibung von 20.000 Protestanten gemacht zu haben, bemerkt er:

„Mit Weib und Kind, bei zwanzigtausend Mann,
In kalten Herbstesnächten, frierend, darbend!
Mir kommt ein Grauen an. Sind hier nicht Menschen?"[119])

Mit einer gewissen Wehmut gedachte der greise Grillparzer in einem Gespräch mit Auguste v. Lüttrow im Mai 1865 der kirchlichen Verhältnisse unter Kaiser Franz, der es gut verstanden habe, Staat und Religion zu vereinigen. „Man inter-

[115]) Ebd. S. 336.
[116]) Schriften des liter. Ver. in Wien, XV, S. 243, Äußerung 1868 zu Auguste v. Littrow.
[117]) Werke VII, S. 185.
[118]) Ebd. S. 208.
[119]) Ebd. S. 152.

essierte sich gar nicht für konfessionelle Unterschiede", führt er aus; „man hätte sie vielleicht ganz vergessen, wenn nicht der (reformierte) Pfarrer Hausknecht und der (lutherische) Superintendant Wächter vorzügliche Redner gewesen wären, so daß es unter den Katholiken Mode wurde, ihre Predigten zu hören[120])." Unter diesen Umständen ist es nicht verwunderlich, daß sich Grillparzer vom Grafen Auersperg – Anastasius Grün – bestimmen ließ, am 21. März 1868 im Herrenhaus zu erscheinen und gegen den Vertagungsantrag des neuen Ehegesetzes, das die Abschaffung des Konkordates in sich schloß, zu stimmen. An demselben Abend bereiteten ihm die Studenten eine begeisterte Kundgebung. Sie ehrten aber dabei nicht so sehr den größten deutschösterreichischen Dichter, als vielmehr den liberalen Politiker, der Grillparzer, der Gegner der Revolution des Jahres 1848, nie sein wollte.

Ein Widerspruch. Wir sind im Verlauf unserer Ausführungen Widersprüchen in Grillparzers Stellung zu Religion und Kirche wiederholt begegnet. Ein Gottbewußter, der die Aufrichtigkeit der Frömmigkeit anderer bezweifelte, ein Bewunderer der christlichen Religion, deren praktische Auswirkung er jedoch nicht zugeben wollte, ein scharfer Kritiker des Katholizismus, zu dessen Kultur er sich bekannte, kein sonderlicher Freund des Protestantismus, für dessen Rechte er eintrat, ein erbitterter Gegner der Romantik, deren gefühlsmäßige Lebenseinstellung er grundsätzlich teilte, ein eifriger Bekenner der Aufklärung, von deren Weltanschauung er gerade in den letzten Fragen des Seins abwich. Aber diese Widersprüche wogten in der Seele eines gottbegnadeten Wahrheitssuchers, der in bescheidener Zurückhaltung ehrfürchtig vor den letzten Geheimnissen des Daseins, die er nicht zu ergründen vermochte, stillehielt. Die Religion, die den Gegenstand unserer Betrachtung bildete, weist aus der Zeit in die Ewigkeit. Heute, an seinem Geburtstag, grüßen wir den großen Sohn unseres deutschen Volkes, in dessen unvergänglichem Lebenswerk zugleich die unsterblichen Werte unserer deutschösterreichischen Kultur einen überzeitlichen Ausdruck gefunden haben.

---

[120]) Schriften des liter. Ver. in Wien, XV, S. 86.

Eine unbekannte Opernbearbeitung von Grillparzers „Der Traum ein Leben".

(Mit einem unveröffentlichten Briefe Henry Hugo Piersons an Otto Prechtler.)

Von Wolfgang Wurzbach.

Unter den Dramen Grillparzers scheint „Der Traum ein Leben" durch seinen Stoff und seine Sprache am meisten geeignet, die musikalische Komposition anzuregen. Die Handlung selbst erfordert an mehreren Stellen eine begleitende Musik, die zur ersten Aufführung (am 4. Oktober 1834) von dem Hoftheaterkapellmeister Adalbert Gyrowetz (geboren zu Budweis 1763, gest. zu Wien 1850) beigestellt wurde und auch weiterhin im Burgtheater in Verwendung blieb[1]).

[1]) Vgl. Stefan Hock, Der Traum ein Leben (Stuttgart-Berlin 1904), S. 150, wo aber nichts Näheres über diese „altbewährte, sich der Dichtung demütig unterordnende Bühnenmusik" gesagt wird. Auch in Gyrowetz' Selbstbiographie (Wien 1848) und in der sonstigen Literatur über ihn (vgl. Const. v. Wurzbach, Biogr. Lex. VI. Bd. S. 62 ff.) ist von dieser Komposition nicht die Rede. Grillparzer selbst spricht sich nirgends über sie aus. Eine Stelle seiner Tagebücher beweist jedoch, daß er von dem musikalischen Können ihres Schöpfers keine besonders hohe Meinung hatte. Im Jahre 1809 notiert er: „Es ist mir schon oft eingefallen, unsere Tonkünstler mit den Werken der Schöpfungstage zu vergleichen. Das Chaos – Beethoven. Es werde Licht! – Cherubini. Es entstehen Berge! (große, aber sehr unbeholfene Massen) – Josef Haydn. Singvögel aller Art – Die italienische Schule. Bären – Albrechtsberger. Kriechendes Gewürm – Gyrowetz. Der Mensch – Mozart!" (Grillparzers Briefe und Tagebücher, herausgeg. von Carl Glossy und August Sauer, II, S. 21, Nr. 31.) Man vgl. dazu die ebd. S. 269 angeführte Stelle aus Schreyvogels Sonntagsblatt: „So wirkt z. B. eine Musik von Händel wie Opium, eine von Mozart wie China, eine von Gyrowetz wie Bockshörndlsaft, oder wie Camillentee." – Für die Aufführung im Berliner Königstädtischen Theater (1837) komponierte Richard Wagners Jugendfreund Ludwig Schindelmeisser (geb. zu Königsberg 1811, gest. zu Darmstadt 1864) die Büh-

Obwohl „Der Traum ein Leben" in der Folge viel gegeben wurde und zahlreiche Nachahmungen fand, weiß die Grillparzer-Literatur nichts von einer Verwendung desselben für die Oper[2]). Sie verzeichnet nur zwei Ouvertüren von Viktor v. Herzfeld und von August Häußer, die im Jahre 1902 in Konzerten zu Gehör gebracht wurden, und Anton Bruckners Komposition des Liedes des Derwischs, die anläßlich der von der Wiener Universität veranstalteten Zentenarfeier von Grillparzers Geburtstag zur Aufführung kam[3]).

Der im nachfolgenden wiedergegebene Brief, welchen der Verfasser dieser Mitteilung im Jahre 1901 aus dem Nachlasse des Wiener Kapellmeisters Adolf Müller erwarb, beweist jedoch, daß im Jahre 1844 eine Operndichtung nach dem „Traum ein Leben" geplant und auch schon einigermaßen gediehen war. Die Abfassung des Textbuches hatte der österreichische Dichter Otto Prechtler übernommen, die musikalische Komposition der damals in Deutschland ansässige englische Tondichter Henry Hugo Pierson.

Prechtler (geb. zu Grieskirchen in Oberösterreich 1813, seit 1834 im österreichischen Staatsdienst, seit 1856 Grillparzers Amtsnachfolger als Archivdirektor im Finanzministerium, 1866 pensioniert, gest. 1881 zu Innsbruck) hatte seine literarische Tätigkeit mit lyrischen „Dichtungen" (1836) begonnen, die er dem ihm sehr freundschaftlich gesinnten Grillparzer widmete[4]). In der Folge veröffentlichte er weitere Gedichtsammlungen, ferner eine Anzahl von Versdramen, von welchen manche im Burgtheater aufgeführt wurden, deren erfolgreichste („Falconiere" 1846,

---

nenmusik, für jene im Berliner Königlichen Theater, das den „Traum ein Leben" schon 1834 angenommen hatte, aber erst 1878 zur Aufführung brachte, ein Kapellmeister Zwicker (vgl. Jahrbuch I, S. 220 und 341, und Goedeke, Grundriß VIII, S. 401 ff.).

[2]) Franz Xaver Tolds romantisches Zauberspiel „Traumleben oder Zufriedenheit die Quelle des Glücks", welches am 13. Oktober 1835 mit Musik von Konradin Kreutzer im Josefstädter Theater aufgeführt wurde, hält sich an eine Novelle von J. E. Wocel und hat mit Grillparzer wenig zu tun. Vgl. Goedeke, l. c. VIII, S. 402, und Hock, l. c. S. 148.

[3]) „Träumen und Wachen" (für Männerchor). Vgl. Hock, l. c. S. 151 f.

[4]) Vgl. Grillparzer-Jahrbuch I, S. 222 ff., Briefe und Tagebücher I, S. 134, 275; II, S. 126, 215.

„Adrienne" 1847, „Die Rose von Sorrent" 1849) es aber nicht über zehn Darstellungen brachten, und eine große Menge von Operntexten, darunter eine „Alidia" (komponiert von Franz Lachner), eine „Johanna d'Arc" (von Hoven), ein „Kätchen von Heilbronn" (von demselben), einen „Johannes Gutenberg" (von F. C. Füchs), eine „Diana von Solanges" (von Herzog Ernst von Sachsen-Coburg-Gotha), einen „Amaranth" (von G. Preyer) u. a. m. In der chronologischen Aufzählung der zwanzig von Prechtler bis 1844 verfaßten Operndichtungen gibt die „Wiener Allgemeine Musikzeitung" dieses Jahres (S. 95) als letzte an: „*Traumleben. Romantische Oper in drei Akten* (1844). *Wird komponiert von H. H. Pierson in London* (*Dresden*)"[5]).

Henry Hugo *Pierson* (eigentlich Pearson) war als Sohn eines anglikanischen Geistlichen zu Oxford 1815 geboren und hielt sich seit 1839 in Deutschland auf, wo er sich unter der Leitung Reissigers, Tomascheks und des berühmten Organisten J. Chr. H. Rinck ausbildete. Im Jahre 1843 wurde er zum Professor der Musik an der Universität Edinburg ernannt, legte diese Stelle jedoch alsbald nieder und kehrte nach Deutschland zurück. Er heiratete 1844 die erfolgreiche „Improvisatrice" Caroline Leonhardt-Lyser (geb. zu Zittau 1811, gest. zu Coswig bei Dresden 1889), die geschiedene Gattin des Schriftstellers J. P. Lyser. Von ihren Wiener Verwandten entlehnte er das Pseudonym Mansfeldt (Edgar Mansfeldt), dessen er sich auf Wunsch seines Vaters einige Zeit bediente. Seine erste Oper „Der Elfenkönig" wurde 1845 in Brünn aufgeführt. 1848 zog er nach Hamburg, wo „Leila" (Text von seiner Gattin) mit Erfolg gegeben wurde. Viel Bewunderung fanden sein Oratorium „Jerusalem" (für das Musikfest in Norwich 1852) und seine Musik zum zweiten Teil des „Faust", die seit 1854 in Hamburg und in anderen Städten zur Aufführung kam. Im Jahre 1863 übersiedelte er nach Stuttgart, 1872 nach Leipzig. Seine späteren Opern („Con-

---

[5]) Danach Const. v. *Wurzbach*, Biogr. Lex. XXIII. Bd. (1872), S. 240 ff. — F. Brümmers Deutsches Dichter-Lexikon, II. Bd. (1877), S. 159, und B. J. Marschalls Prechtler-Biographie im Album Österreichischer Dichter, Neue Folge (1858), S. 215 ff., erwähnen diese Arbeit nicht.

tarini", Hamburg 1872) und seine Ouvertüren zu Shakespeares „Romeo und Julia", „Macbeth" und „Wie es euch gefällt" fanden weniger Beifall als seine schönen, von Schubert und Schumann inspirierten Lieder und Hymnen. Er starb zu Leipzig 1873. Von einer geplanten oder vollendeten Oper „Traumleben" wissen seine Biographen nichts[6]). Der musikalische Teil dieser Arbeit ist heute ebenso vergessen wie der literarische.

Wir haben, bevor wir an die Herausgabe des Briefes gingen, alle Schritte unternommen, um dem verschollenen Prechtler-Piersonschen Werke auf die Spur zu kommen, dieselben blieben aber erfolglos. Prechtlers Textbuch scheint ungedruckt geblieben zu sein[7]). Aber es hat sich auch als Handschrift, weder in den Archiven des Burg- und Operntheaters, noch in der Theatersammlung der Nationalbibliothek, noch in der Wiener Stadtbibliothek, noch in der Sammlung der Gesellschaft der Musikfreunde erhalten. Dasselbe gilt von Piersons Musik. Aus dem Briefe scheint hervorzugehen, daß der Komponist an eine Aufführung in Dresden dachte — die Sänger, denen er die Rollen bestimmte, waren damals sämtlich (mit Ausnahme Staudigls) dort engagiert. Die Wahrscheinlichkeit sprach daher dafür, daß das Werk, wenn es überhaupt vollendet wurde, in Dresden eingereicht wurde. Wir erhielten jedoch auf unsere diesbezügliche Anfrage von der Direktion der ehemaligen Königlichen Oper in Dresden die Antwort, daß „Traumleben" dort niemals aufgeführt wurde und daß sich in den Akten dieses Instituts nur eine im Jahre 1848 geführte Korrespondenz mit Pierson befinde, betreffend die Aufführung seiner romantischen Oper „Leila", die aber nicht angenommen wurde. (Sie wurde in dem genannten Jahre in Hamburg gegeben. Vergl. oben.) Da auch keine an-

---

[6]) Vgl. über Pierson: Groves Dictionary of Music and Musicians, 3. Aufl., hgg. v. H. C. Colles, 1928, IV. Bd., S. 178 ff., Dictionary of National Biography, hgg. v. Sidney Lee, XLV. Bd. (1896), S. 274 ff., H. Riemann, Musik-Lexikon, 10. Aufl. (1922), S. 981. — Es sei mir an dieser Stelle gestattet, dem Vorstand der Musikalien-Abteilung der Wiener National-Bibliothek, Herrn Univ.-Professor Dr. Robert Haas, für die freundliche Unterstützung bei meinen Recherchen meinen verbindlichsten Dank auszusprechen.

[7]) Const. v. Wurzbach, l. c. S. 242, sagt, der größere Teil von Prechtlers Werken sei in den Bücherkatalogen nicht zu finden, seine dramatischen Arbeiten seien meist als Bühnenmanuskripte gedruckt.

deren auf „Traumleben" bezüglichen Korrespondenzen Prechtlers und Piersons vorhanden zu sein scheinen, ist dieser Brief wohl das einzige Zeugnis für dieses interessante Projekt. Er ist außerdem wegen der Äußerungen des Komponisten über „großartiges dramatisches Rezitativ" und die für die Oper notwendige „große Scene" sowie wegen der Hinweise auf das „kolossale Tonlabyrinth" von Meyerbeers „Hugenotten" und das „große Verdienst" des Textdichters Scribe bemerkenswert. Er lautet:

Sr. Wohlgeboren

Herrn Otto Prechtler
Berühmten Dichter

Graf Traun'sches Haus
Landstrasse
in Wien[8]).

(Frey. Jan. 12.)

Dresden, am 12ten Janr./44.

Hochverehrter Herr und Freund!

Obwohl etwas spät, muſs ich Ihnen doch zuerst viel Glück zum neuen Jahre wünschen — Glück, Ruhm und Ehre! — Hoffentlich haben Sie meinen letzten Brief mit der Anweisung schon längst erhalten; da aber es nicht allemal ganz sicher mit der Post geht, wünsche ich mir ein Paar Zeilen von Ihnen, um mich davon zu benachrichtigen. —

Noch etliche Worte über den Text unsrer Oper: ich weiß es, Sie nehmen solche kleine Mittheilungen über meine eigenthümlichen Ansichten nicht übel — — Ich gebe viel auf großartiges dramatisches Recitativ[9]) — es macht, gut behandelt, sehr viel Effekt — ich halte die Recitativen von Weber und Meyerbeer,

[8]) Die gräflich Traun'schen Häuser, später Eigentum des Deutschen Ritterordens, befanden sich auf dem Heumarkt, Ecke der Marokkanergasse.

[9]) Riemann (Musik-Lexikon, 10. Aufl., 1922, S. 1058) definiert das Rezitativ als „diejenige Art des Gesangs, welche zugunsten der natürlichen Aussprache der Worte die rein musikalische Formgebung auf ein Minimum beschränkt, also sowohl eigentlicher Melodiegebung als auch einer strengen rhythmischen Ordnung aus dem Wege geht, sozusagen die prosaische Rede des Gesangs, die daher auch schon den gereimten Text als stilwidrig empfinden läßt".

und hie und da von Spohr, für die schönsten Musterbilder derartiger Musik — doch will ich diesen großen Männern nicht nachahmen, ich will nur auf der neuen Bahn die sie gebrochen noch weiterfahren. Recitativ bildet das größte Feld zum Ausdruck der Leidenschaften — ich betrachte es als den zweiten unfehlbaren Probirstein eines Genies, ein schönes Recitativ zu schreiben; denn wo nicht außerordentliches Talent existiert, wird solches [sic] immer langweilig (der Erste Probirstein ist wohl, eine neue schöne Melodie zu schaffen). Ich wollte Sie also bitten, mir Gelegenheit zu geben, einen rechten großartigen Versuch dieser Art zu machen — vorzüglich bei einer Arie Mirzas oder Rustans — und dazu vielleicht ein etwas längeres Versmaaß zu gebrauchen, als in der Arie — —

Auch ist es, glaube ich, ein wichtiges Geheimniß der Oper, allenfalls Eine große, etwas ausgedehnte Scene ohne Verwandlung zu haben — auf den Gedanken hat mir [sic] das große Duo im 4ten Akt der Hugenotten gebracht. Es ist gewiſs ein nothwendiger Bestandtheil des Erhabenen diese, beim ersten Blick etwas zu große Länge und Einfärbigkeit: (um das Wort zu münzen), allein dadurch wird der tiefste Eindruck auf den Zuhörer gemacht (das habe ich wenigstens gemerkt), ich finde so eine große Scene ein „point d'appui“; eine Art Grenzstein, wornach [sic] man sich richten kann — ein Monument zum Andenken des Dichters sowie des Componisten; man vergiſst so was nicht leicht, man geht vielleicht öfters in die Oper um das vor allen anderen Pièccen zu hören — das erste Mal wo ich die Hugenotten hörte (in Paris, ich war sehr jung)[10]), ward ich in diesem colossalen Tonlabyrinth ganz verworren, ich konnte nichts klar unterscheiden, oder beurtheilen, bis es an dem [sic] großen Duo im 4ten Akt kam — dies schien mir auch unmäßig lang, aber wenn es vorbei war, fiel es mir unwillkürlich ein (denn ich war damals für Meyerbeer gar nicht eingenommen) „das muſs doch ein großer Mann seyn“ — ich wußte kaum warum, aber ich war zum Bewundern gezwungen. Unstreitig hat Scribe das vorausgesehen und berechnet; sein großes Verdienst habe ich erst später kennen

[10]) Meyerbeers „Hugenotten“ wurden zuerst 1836 in Paris aufgeführt, in Berlin 1842. Pierson war im Jahre 1836 21 Jahre alt.

gelernt. – Da man wahrscheinlich am Besten und am Sichersten für die Hauptrollen schreibt, wenn man an einen gewissen Sänger dabei denkt, dessen Fähigkeiten er [sic] genau weiß, so will ich theilweise an die Schröder-Devrient als Gülnare, und an Tichatschek als Rustan, an Dettmer (hier) und Staudigl (meinen Liebling) als Zanga denken[11]). – Ist immer noch kein ausgezeichneter Tenorist am Kärntnerthor engagiert?

Ich arbeite jetzt an die [sic] Ouverture, die bereits im Entwurf componirt ist, sie fiel mir ein tout d'un coup, weil der Plan mir so gefallen hatte. Ich halte es für besser ein Paar Motiven aus der Ouverture in die Oper einzuflechten als umgekehrt, um den Schein einer Zusammensetzung zu vermeiden.

Viele Grüße an den Bekannten[12]). Toujours à vous

H. H. Pierson.

---

[11]) Wilhelmine Schröder-Devrient (geb. in Hamburg 1804, gest. in Koburg 1860) wirkte von 1823 bis 1847 in Dresden, der Tenor Joseph Aloys Tichatschek (geb. in Ober-Weckelsdorf in Böhmen 1807, gest. in Blasewitz bei Dresden 1886) von 1838 bis 1872, der Bassist Wilhelm Dettmer (geb. in Breinum bei Hildesheim 1808, gest. in Frankfurt a. M. 1876) seit 1842. Der Bassist Josef Staudigl (geb. in Wöllersdorf in Niederösterreich 1807, gest. im Irrenhaus im Michelbeuerngrund 1861) war von 1831 bis 1856 als Solist am Kärntnerthortheater.

[12]) Wir konnten nicht feststellen, wer hier gemeint ist

Ein Stammbuchblatt von Grillparzer.

Besprochen von Dr. Otto Weissel.

Vor mir liegt eine schwarze Samtkassette aus dem Besitze der verstorbenen Malerin Hermine Lang-Laris. Sie birgt Stammbuchblätter verschiedener Art, meist aus den fünfziger und sechziger Jahren des verflossenen Jahrhunderts. Neben Kleinen und Kleinsten kommen auch Große und Größte zu Wort. Der Größte unter ihnen ist Grillparzer. Seine Widmung steht auf einem kleinen weißen Blatte (19 cm lang, 12 cm hoch), das auf ein größeres, heute noch intensiv gelbes Blatt Papier (24 cm lang, 18 cm hoch) aufgeklebt ist. Die Schrift, durchwegs kurrent, ist ebenso deutlich wie gefällig. Der Stammbuchvers lautet:

In Rohitsch hofft' ich zu gesunden,
Ob ich's erreicht, lehrt erst die Zeit,
Doch manches sonst hab' ich gefunden,
Vor allem: Liebenswürdigkeit.

Sauerbrunn bei Rohitsch, 15. Juli 1855.

F. Grillparzer.

Die Eintragung stammt also von einem Kuraufenthalte Grillparzers in Sauerbrunn, wo er offenbar die beglückte Empfängerin dieser Zeilen kennenlernte. Hermine Lang, eine Wienerin, Tochter des Burg- und Schloßhauptmannes Josef Lang, war damals 17 Jahre alt und sicherlich ein hübsches und begabtes, junges Mädchen. Später konnte sie sich als Malerin unter dem Namen „Lang-Laris" in Wien und München großer Erfolge erfreuen. Auf dem unteren Rande des gelben Blattes steht von ihrer Hand vermerkt: „Für das Album des Fräulein Hermine Lang."

Die wohlwollende und liebenswürdige Stimmung dieses Blättchens berührt den Leser angenehm. Die Szene erinnert ein wenig

an den älteren Goethe in Karlsbad oder Marienbad, umgeben von einem Kranze hübscher und liebenswürdiger Frauenzimmer. Besonders jenen hochbetagten Wienern, die sich Grillparzers noch entsinnen und ihn aus seinen letzten Lebensjahren als einen müden und vergrämten, äußerlich gebeugten Greis in Erinnerung haben, werden die vier Zeilen einen erfreulichen Eindruck machen. Das Geheimnis ist eben darin zu suchen, daß Grillparzer in dem lieblichen Orte der Steiermark, selbst 64 Jahre alt, von holder, jugendlicher Weiblichkeit umgeben war, die ihm den Aufenthalt verschönte.

Bei dieser Gelegenheit sei eine Bemerkung über den Wandel in der Bedeutung des Wortes liebenswürdig (Liebenswürdigkeit) eingeflochten. In Goethes und Grillparzers Zeiten besagte es, in genauer Übereinstimmung mit seiner Zusammensetzung, der Liebe würdig. Ein liebenswürdiges Frauenzimmer war also jenes, das durch den Reiz und Wert seines Wesens, durch seine inneren und äußeren Vorzüge mit Recht die Herzen anderer gewann. Heute ist das Wort in seiner Bedeutung ungefähr identisch mit höflich, freundlich, gefällig. Z. B.: Es war sehr liebenswürdig von Ihnen, mich zur Besichtigung Ihrer Bilder einzuladen. Enthielt das Wort also früher eher einen Hinweis auf eine einnehmende Persönlichkeit, so ist es jetzt mehr zu äußerlichen, inhaltslosen Phrase geworden. Demgemäß wies das Wort Liebenswürdigkeit ehemals mehr auf einen Zustand hin, der, in einer Person verkörpert, anderen gefällt, während es derzeit eine artige, konventionelle Tätigkeit jemandes kennzeichnet.

Werfen wir noch einen Blick auf die Gesellschaft, in der sich Grillparzers Vers in der Stammbuchkassette befindet.

Selbstverständlich fehlt es nicht an sentimentalen, tränenreichen Ergüssen aller Art, an Buketten aus getrockneten Blumenblättern, an gezeichneten Urnen neben geborstenen Säulen, an Gedichten mit der Über- oder Unterschrift „Vergißmeinnicht" und dergleichen mehr; ebensowenig an galanten Widmungen von Verehrern. Aber in welchem Mädchenalbum wäre derlei nicht zu finden? Diese Blätter interessieren uns nicht; wohl aber einige andere. Vorerst seien mehrere reizende Ölmalereien und allerliebste Bleistiftzeichnungen erwähnt. Unter letzteren ein sehr hübsches Blatt von Marie Oppolzer (11. Februar 1857), einen

Blick auf zwei Burgen darstellend, und ein Landmädchen in Tracht (1853) von Caroline Kempen, der Tochter des Generals Freiherrn von Kempen, dessen Adjutant Hermine Langs Onkel war. Ein kleines Ölbild, Amor auf einem Strohbündel eingeschlafen, erinnert an die besten Alt-Wiener Maler. Erwähnenswert ist noch eine dramatisch-bewegte Federzeichnung W. Kaulbachs; sie stellt den mit der Tiara geschmückten Papst dar, wie er, die Schlüssel des heiligen Petrus in der Hand, den Bannstrahl gegen einen fliehenden König und seine Begleiter schleudert (1866).

Unter den geschriebenen, vielfach poetischen Widmungen seien Friedrich Halm und Julie Rettich auf einem Blatte (11. Oktober 1859) erwähnt; welch wehmütige Erinnerung! Halms Widmung lautet: „Das Höchste, was der Künstler, Und was Natur erschafft, Ist unbewußte Anmuth, Und selbstbewußte Kraft!" Anton Auersperg „Wenn der Sturm durchfegt die Straßen, Wird den Staub er wirbelnd fassen, Quadern muß er liegen lassen", 25. August 1860. M. G. Saphir (1856), Alois Ander, Friedrich Hebbel (aus „Gyges und sein Ring", 16. November 1855), Christine Hebbel, Marie Seebach, Julius Glaser, Iw. Turgenjew (Zitat aus Goethe, Baden-Baden, Oktober 1871) und Paul Heyse sind Zierden dieser kleinen Sammlung. Und damit neben Malerei und Dichtkunst auch die Musik zu ihrem Rechte komme, sin Meyerbeer und Berlioz je mit einem musikalischen Autogramm vertreten; jener mit einem Andantino amoroso aus der Oper: „Il crociato in Egytto" (ohne Datum), dieser mit einem Andante, datiert: „Bade, 12 août 1862".

Im ganzen ein reizvoller Miniaturausschnitt aus einer großen Zeit.

Wien, im Februar 1926.

Schiller und das deutsche Theater.*)

Von Friedrich Rosenthal.

„Nun, o Unsterblichkeit, bist du ganz mein!"
(Heinrich v. Kleist, „Prinz von Homburg".)

Als die Franzosen am 14. Oktober 1806 nach der unglücklichen Schlacht von Jena und Auerstaedt in Weimar einzogen, war Schiller seit mehr als einem Jahre tot. „Um die gemeine Deutlichkeit der Dinge", die Leben und Welt, Kampf und Verzicht hieß, webte längst für ihn der goldene Duft jener Morgenröte, mit der das zweite, höhere, reinere Dasein der Menschen zu beginnen pflegt. Was ihn oft genug gequält und erschüttert, aber nie gebändigt hatte, das Gemeine, lag hinter ihm — so restlos weit, in jener Wesenlosigkeit des Scheins — wie es Goethe, der nicht leicht, aber dann um so tiefer zu ihm gefunden, vollkommen ausgedrückt.

Nun brach die Soldateska des „korsischen Abenteurers" wie freches Raubgesindel in das Herz Deutschlands, dorthin, wo es am stärksten, reinsten und heiligsten geschlagen. Nun lag die deutsche Welt ihnen offen, denn ein Tatmensch, wie es Friedrich der Große gewesen, lebte nicht, und für die Macht des Gedankens waren Volk und Land noch nicht reif, nicht fähig und würdig, das Flammenschwert des Geistes zu tragen. Zerrissen und zerstampft, verderbt und verkauft, den eigenen Mutterschoß und die eigene Brut hassend, wand sich der Deutsche in Krämpfen

*) Anmerkung des Herausgebers: Erstes Kapitel aus dem noch ungedruckten, mehrbändigen Werke „Schiller und das deutsche Theater", das hundertfünfzig Jahre deutscher Theatergeschichte seit dem Auftreten Schillers enthält, im besonderen Hinblick auf seinen allseitigen Einfluß durch die Macht der Bühne und durch die nationale Wirkung seines dramatischen Schaffens. — Es wäre wünschenswert, dieses großzügig gedachte Werk, dessen Plan und Inhalt namhafte Gelehrte wie bedeutende Dichter in hohem Maße anerkannt haben, bald der breiten Öffentlichkeit übergeben zu sehen.

der Ohnmacht. Und wie immer feiger, demütiger und schwächer als die Feigsten, Demütigsten und Schwächsten, wo er nicht tapfer, stolz und treu sein konnte, warf er sich dem Verlocker und Verführer in die Arme, vor die Füße oder erlahmte rasch in zagem Widerstand. Seit dem Dreißigjährigen Krieg, seit Deutschlands schimpflichsten Tagen, hatte die keineswegs darüber erstaunte Welt niemals ein ähnliches Schauspiel gesehen wie die Tragikomödie des Rheinbunds, wie dieses leichtsinnige Sich-selbstauslöschen von den Tafeln europäischer Achtung und Geltung.

Zweimal in nicht mehr als zwei Jahrhunderten ereignete es sich, daß dasselbe Volk im Herzen der Welt, im Mittelpunkt fruchttragenden, gesegneten Landes, der Schönheit einer Natur verschwistert und teilhaft, die gerade hier Ebene und Gebirge, Romantik und Idylle, die stolzesten Ströme und die lieblichsten Täler verschwenderisch umspannte, zu allem berufen, fähig und verläßlich, „ein kräftiges, ein großes Volk und auch ein gutes Volk", jenen schändlichsten Verrat beging, jene Untreue gegen sich selbst, vor der auch der geborene, verstockteste Verbrecher nicht ohne Zögern und Entsetzen steht. Ein Volk, das sich nun an der Eingangspforte einer geistigen Sammlung, Sendung und Leistung befand, wie sie kein anderes dieser Welt in so mächtiger Vereinigung und so blendendem Aufstieg aufzuweisen vermochte. Ein Volk, das in den letzten Jahrhunderten kein Gebiet menschlichen Vermögens und geistiger Ausstrahlung unberührt gelassen hatte. Dem weise und kraftvolle Regenten, Staatslenker und Feldherren, Philosophen, Dichter und Musiker in gewaltiger, sich stets vermehrender, sich aneinander entwickelnder Fülle entsprossen waren. Darin der einzelne alles an die Blüte des Gemeinwohles und Gemeinvermögens zu setzen vermochte, er selber ein Römer an Tugend, ein Spartaner an Kraft der Entbehrung, ein Athener an ausdauerndem Willen zur Sitte und Harmonie — und alle zusammen ein Haufe Brei, Straßenschmutz, in den der klirrende Stiefel eines kleinen Korporals widerstandslos trat und ihn hoch aufspritzen ließ. In diesem Wesensmechanismus, in dieser Schöpfungsmaschine erhabener Wunder mußte Bruch und Riß sein.

So war es auch und war immer so gewesen. Aus dem Nebel

jener fernen Tage, in dem die Kindheit eines Volkes sich die Züge seiner Entwicklung formt wie gespenstische Menschenantlitze in Mond und Wolken, tritt hier von neuem und am sinnfälligsten jener alte Dualismus, zu welchem der Mythos das Wesen eines Geschlechtes, einer Reihe oder eines Stammes spaltet: das Bibelmotiv vom Licht- und dem Dunkelmenschen. Sehnsucht, Bemühung und Wirkung des sittlich Fühlenden und Handelnden treten schroff gegen den müßigen Neidling, gegen den Ohnmächtigen, gegen den in prahlerischen Worten kraftlos Versagenden, der sich des brennend Gehaßten, Größeren, Freieren durch feige Tat tückisch entledigt, die Leuchte der Welt verbrecherisch löscht. Kein Volk dieser Erde hat ringendere Reinheit in den Spiegel eines Menschen gefaßt als das deutsche, die ihm später als stolzen Ehrentitel aufgeprägte Bestimmung, „um einer Sache willen zu dienen", durch die Kette vieler Jahrhunderte und unzähliger Geschlechter schon früher und stets in Treue rechtfertigend. Aber in keinem und bei keinem stand in so selbstzerfleischender Wut der innere Feind daneben, der Nörgler, der Vernichter, der Überwinder, der Kritiker. Der trockene Verstandesmensch neben dem idealen Empfinder, der arglos, kindlich und ganz unbefangen wieder ahnungslos seinem Erbfeind und Mörder vertraut.

So blieb es, auch als Mythos Dichtung, Sage Geschichte wurde, als zu den schlichten Urtrieben menschlicher Betätigung das Erlebnis höheren Erkennens, Forschens und Gestaltens trat. Hart und kantig bauen sich die beiden Pfeiler Siegfried und Hagen gegeneinander. Dieser so tief zu fassen, wie es Wagner getan, weit hinaus über Epos und das ihm verwandte Drama, ein Sohn der Finsternis, die sich kein Licht gebar, ein Bruder Telramunds und Klingsors, ein in die Nacht Gestürzter, der nicht mehr zum Tage fand. Und zwischen beiden der Schwächling Gunther, ein von Begierden Gebrannter, für die er zu schwach ist, von der Kraft des Starken lebend, den er gleichwohl treulos verkauft, ein Kriecher, ein Vermittler und im Augenblick der Entscheidung ein ohnmächtiger Feigling und Knecht.

In diesen drei symbolischen Gestalten malt sich Deutschlands männliches Volk. Daneben stehen bloß Zwischenstufen und

Wandlungen, jene ewigen Verfließungen von einer Form zur andern, wie sie die Berührung mit Frau und Eros schafft. Auf dieser Szene, die drei mächtigen Pfeiler tragend und ein buntes Gewirre von Formen und Figuren dazwischen und rundherum, spielt sich alles ab, was wir deutsche Geschichte nennen. Geschichte der Ereignisse, des Geistes und der Menschen unter der hohen Wölbung eines gotischen Domes, aus dessen Winkeln und Tiefen zugleich die Chöre von Lobpreisung und Verfluchung, der Orgelton und der Donnerhall himmlischen Gerichtes unentrinnbar dringen.

Die Tage aber, die endlos langen, die sich zu Jahren perlten, die Jahre von 1800 an, die immer deutlicher ins unausweichbare Verderben von 1806 führten, waren ein einziges, erschütterndes Requiem. Freilich nur für jene, die ahnen, fühlen und sehen konnten. Wie immer ging die Mehrheit in stumpfem Tritt durch ihr Tagewerk, eingeschläfert durch das scheinbare Gleichmaß langer, ereignisloser Monate und wie immer die Stimmen der Mahnung überhörend und verlachend. Wie immer trieben die Leichenschänder und Räuber ihr verbrecherisches Unwesen, das selbst der Weltbrand nicht verhindert hätte. Und wie immer tobten — während sich draußen schon der gemeinsame, gefährlichste Feind rüstete — Familienzwist und Hader im Hause ungestört weiter. Kritik und Rezensententum gingen in bisher kaum geahntem oder gewesenem Maße um. Die Romantiker liefen ihren ungeheuer wichtig tuenden und geblähten Sturm gegen Schiller und hatten jenen dröhnenden Zulauf und Beifall, den auf deutschem Boden jeder findet, der einen Gott entthront und einen Götzen krönt.

Goethes Produktivität war in diesen Jahren stiller und karger geworden — die einzigartige Besonderheit der „Natürlichen Tochter" ausgenommen. Anderes, Danebenliegendes drängte sich ihm vor. Aber auf dem unscheinbaren Bretterboden eines ganz schmucklosen und ärmlichen Hauses, das sich Weimarisches Hoftheater nannte, blühte, nur von wenigen nach Gebühr beachtet und verfolgt, von kaum einem vollends gewürdigt, eine neue, unerkannte, ungeahnte Welt von Schönheit und Beglückung in sich stets steigernder und festigender Hülle. Segen und Gnade für die ihrer Teilhaften h i n t e r jener geheimnisvollen Leine-

wand und v o r ihren bunten Figuren, die zwei Welten trennender Wirklichkeiten zu glücklichster Einheit verband.

* * *

Dies alles zerriß der 9. Mai 1805 wie ein strafender Paukenschlag der Unendlichkeit. Diese Harmonie auf kleinstem Raum, welche Glorie schönster Friedenstage hätte sein müssen, schien umwittert von Ahnungen, umgeistert von geheimen Schrecknissen notwendig nahenden Krieges. Mitten in ihnen war Schiller gestorben, aber auch mitten in einem Werk, das Herrlichstes, Einmaliges versprach und hielt und sich allen daran Tastenden bis heute standhaft und trotzig verwehrte. Sein inneres Ohr hatte gewiß längst den Tritt jener Legionen hallend empfunden, die nun – wie einst die Horden des Varus – ins Herz Deutschlands brechen sollten. Nicht umsonst hatte sich ihm das Motiv des Feindes auf der „Heimat altem Boden" zu Gesichtern geformt, nicht umsonst dröhnten schon die ehernen Töne von Gefahr und Gefecht in der „Jungfrau", nicht umsonst wand sich der stumme, karge Schmerz der gepreßten Schweizer über und durch das deutsche Land. Ob er nicht fühlte, wie wenig Zeit ihm noch blieb? Ob er nicht darum im „Tell" schon die große Wendung des Schlußsatzes, die Symphonie der Befreiung gefunden und gesungen hatte, die erst 1813 Wahrheit werden sollte?

Eines ist gewiß: N u r als Literatur und n u r als Theater war dies alles nicht da und gedacht, nicht bloß, um Bühnenbretter zu erschüttern und den bombastisch brüllenden Lieblingen den tosenden Beifall der Enthusiasten zu sichern. – Weiß aber ein Genie, was es im Augenblick der Eingebung schreibt? – Weiß denn ein Volk etwas von den Qualen und Schmerzen seiner Besten? Von Gewicht und Last des Schauens, Formens und Nichtbezwingens? – Denn was ist Unsterblichkeit, da sie geschaffen wird? Doch nichts als Wirklichkeit, die sich nicht durchzusetzen vermag. Daß es mächtig war und ebenso klang, wenn Dunois' Worte klirrten: „Nichtswürdig ist die Nation, die nicht ihr Alles freudig setzt an ihre Ehre", wußte ihr Schöpfer und sah er auf dem Theater. Daß manches Auge sich feuchtete, wenn der sterbende Attinghausen den Mahnruf zur Einigkeit verströmte, wunderte ihn nicht. Aber er hätte doch

mehr gewünscht und gewollt, nicht als Dichter, aber als Patriot. Er hätte erleben und vollstreckt sehen wollen, was sich erst 1813 oder gar 1870 begab.

In ihm war immer eine tiefe Blutsbrüderschaft zum breiten, leidenden Volke gewesen. Er war nicht umsonst – in jenem Gegensatz zu Goethe, den Grillparzer so glücklich ausgedrückt hat – von unten gekommen und äußerlich nie so hoch gestiegen, als daß ihn Übermut auch nur hätte berühren können. Immer war und blieb Leben für ihn Kampf, Ringen, Pflicht, auch noch, b e v o r er sich ganz und freudig in die Arme des Königsberger Philosophen gestürzt hatte. Ruhm klang damals noch nicht wie heute nach Geldsäcken, roch noch nicht nach Ballen bedruckten Papiers. Sein Gleichnis löste sich in jener Zeit am gemäßesten im Sinne der schönen Verse von Thomas Mann, „An den Ruhm" betitelt:

„Ein Traum von einer schmalen Lorbeerkrone
Scheucht oft den Schlaf mir unruhvoll zur Nacht,
Die meine Stirn einst zieren wird zum Lohne
Für dies und jenes, das ich gut gemacht."

Erfolg und Geltung blieben damals im engen Lande. Die Kreise der Kenner und Bekenner waren klein und neben jedem Freund stand schon der rezensierende Feind. Was hätte ihn also übermütig machen und vom Volke entfernen sollen? Unbewußt waren in frühen Jugendtagen und -taten Glut und Flamme seiner ungeheuren Anlagen aus dem Blut übers Hirn aufs Papier gespritzt. Notwendig, elementar, unbezwingbar; nichts schien fürs erste daraus zu erstehen als für ihn selbst höchste Gefahr, schwerste Schuld und die nahe Aussicht auf ein ewig verpfuschtes Leben im Kerker. Politik oder was so aussah, was sich vermessen in den Gang der Welt und der heiligen Ordnung drängte, war damals noch kein Geschäft wie heute, sondern eine freche Dreistigkeit, eine kühne Überhebung oder nur – unklug.

Aber Gott hilft seinen Erwählten. Und wie er es hier – in Schillers Leben – tat und wodurch, wird immer und noch in Jahrhunderten zu den schönsten deutschen Märchen gehören. Gefahr und schlimmste Not verebbten plötzlich wie die getürmten

Wellen in dem wundervollen Raimundschen Spiel vom „Alpenkönig und dem Menschenfeind", und in der lieblich erhellten Landschaft strahlte die Sonne der Versöhnung. Den sündigen Kämpfer, der die Welt bezwungen, bezwang die Liebe. Was in ihm sich titanenhaft vermessen, Katarakte entfesselt hatte, Donner krachen, Stürme tosen und Blitze zucken ließ, fand auch den vollen, rauschenden Orgelton der Gnade. In Posas Worten sprach das neue, aus Unwettern des Geistes geborene Weltbürgertum zum Jahrhundert.

* * *

Es ist die höchste Bestimmung der Menschheit und ihr lieblichstes Wunder, daß ihr der Heiland immer wieder neu geboren werde. Bei irgendeinem Volke, aus irgendwelchen Abgründen und zu irgendwelchem Ende. Denn dann schweigen für einige Zeit die Stimmen des Streites und nur die eine, mittelnde geht durch die Welt. Posa-Schiller wurde zum Rat eines absolutistischen deutschen Fürsten und als Monsieur Gilles zum Ehrenbürger der französischen Schreckensrepublik. Die „Stätte der Zuflucht", von der Elisabeth von Valois trunken zu Posa schwärmt, die der Freiheit als einzige in Europa bleiben sollte, blieb ihr auch, das Herz des Dichters.

Die Wendung aber, die jene beglückende Idee genommen, als das „unüberwindliche Rom wie ein Federball in die Rakete eines zärtlichen Knaben Octavius sprang", war nicht die seine. Um so mehr, als dieser Octavius Napoleon Bonaparte hieß und nichts weniger als ein zärtlicher Knabe war. Und darum scheint es gut und bei aller irdischen Trauer mehr als Zufall, daß Schiller es nicht mitansehen und miterleben mußte, war ihm brennendster Schmerz und tiefster Abscheu gewesen wäre, daß er tot war, als die Franzosen am 14. Oktober 1806 in Weimar einzogen. Der Zusammenstoß (zwischen ihm und ihnen) wäre anders als der Goethes geworden, ebenso eine Begegnung mit Napoleon. Wozu es ausdenken! – Das Schicksal tut nichts, was es nicht gestalten kann.

Sterbend trennt der Schaffende traumhafte Wirklichkeit von der wahrhaften des Werkes. Vom Irdischen erlöst, wirkt es – wenn es stark genug ist – durch Zeit und Ewigkeit. Trotz aller

oder gerade durch alle Wechselfälle von Stimmungen, Schichtungen und Strömungen nähert und entfernt es sich, wird Ebbe und Flut, lodernde Flamme oder starres Licht. Zu polaren Wirkungen strebend, die alles Seiende und Fließende im Leben von Menschen und Völkern umfassen, wird es alldurchdringend und allwirksam. Mit tiefster Gesetzmäßigkeit – mythisch. Und sein Dichter als Existenz und Erscheinung – Abglanz der Unendlichkeit. Eine Dreieinigkeit von Mythos, Legende und Wirklichkeit des bestehenden und zeugenden Werkes.

* * *

Das ist Schillers Weg in fünf Vierteljahrhunderten seit seinem Tode. Verkrümmt, verworren, verrammelt, verwüstet – aber immer und immer wieder doch weiterführend, immer in höchsten Augenblicken menschlicher und nationaler Not mit Zeit und Umständen zusammentreffend. In Albert Ludwigs ausgegezeichnetem Buche „Schiller und die deutsche Nachwelt", das schon als Sammelbecken einer einzigartigen Stoffmasse eine besondere Leistung darstellt, ist die hundertjährige Kurve einer Wanderung durch dieses Panorama deutschen Geistes nachzuziehen. Der Streit der Leidenschaften, schon 1905 und 1909 im Verklingen, ist inzwischen ganz still und stumm geworden. In jener Sintflut, die nun über die Welt gekommen und die, immer schonungsloser höhersteigend, bald Schuldige und Gerechte verschlungen haben wird, ragt neben wenigem anderem als Giebel von Noahs Haus noch die stolze Säule **Schiller** empor. An ihr und in ihr ist für Rettung und Sicherung alles Guten noch genügend Platz, wenn es einmal an die verdiente letzte Stunde dieser gänzlich ungeleiteten und verwirrten Menschheit geht. Schienen den im Überfluß übermütig Prassenden, aller Gefühle und Einkehr Überdrüssigen – Dichter und Werk zu Beschäftigung und Bemühung zu nebensächlich gering, so verwehrt sich nun der hoch und stolz Aufgerichtete dem Ameisengewimmel der Pygmäenhaufen. Zu klein geworden, um ihn Herz gegen Herz zu erfassen, bleibt diesem Geschlechte nichts als die leichte, schwingende Gebärde seiner Äußerlichkeit, die es affig nachahmt, indem es die hohen Wirkungen, welche die „Splitter seines Geistes" noch machen, für sein persönliches Verdienst um

ihn hält. Denn wie alle Feigen und Kleinen bläht es ein lächerlicher Irrwahn der Überhebung.

Das ist Schillers Antlitz auf der heutigen deutschen Bühne, das wir in seiner Entwicklung und in jenen Zügen, die zum Theater weisen und streben, später näher durchleuchten wollen. Aber er durfte und darf ganz ruhig sein. Es ist – nach dem Hannele-Wort Gerhart Hauptmanns – „nur der Eingang", der sich mehr und mehr zu einem wahren Triumphbogen für die durchflutende Menge Tausender und aber Tausender wölbt. Und das Reich der Zukunft, das Reich des Messias, das dritte Reich – wird von seiner Welt sein.

1813 und 1870, die beiden einzigen Male, da Deutschland so etwas wie eine politische Wirklichkeit, eine Einheitsfront des Geistes und der Tat zeigte, waren in seinem Namen und unter seinem Gesetz vollendet worden, wie er denn überhaupt – nach einem Worte von Gervinus – „in erregteren Epochen in der Achtung vor Goethe stets hervorgetreten sei". 1914 war nur ein Firnis gewesen, eine Attrappe, Selbstbetrug, dessen Täuschung nicht allzulang halten konnte. Denn dies Geschlecht, in Sattheit, Skepsis und Übermut erwachsen, war des großen Erbes nicht mehr würdig, für den „Schnitter sonder Beispiel" reif geworden.

Was dazwischen lag, waren die Glocken des Aufruhrs, der Revolution. 1848, im Grunde ein mächtiger Eindruck und Widerhall, war nur das Vorspiel von 1918. So selten aber Politik und Drama zu einer gerechten, organischen Verbundenheit und Einheit gelangen, so daß eher in der „Stummen von Portici" der Furor einer Opernszene Revolutionen entfesseln konnte als sonstwo der sittliche Freiheitsgedanke eines geborenen Dramatikers – hier wurden sie es doch in einer nie erträumten Vielheit. Ein Haupt, das jedem deutschen Lebensempfinden ein Antlitz gleicher Größe, ein Auge gleicher Tiefe und Lippen gleicher Gewalt entgegenstreckte. Ein Haupt, das die wehmütigen Epimenides-Worte des scheinbar bloß beschauenden und beschaulichen Goethe begreiflich machte:

„Denn für den Schmerz, den Ihr empfunden,
Seid Ihr auch größer, als ich bin."

Was an diesem Werke 1813, 1870 und 1914 Begeisterung für den Krieg entflammte, weihte und segnete auch den Bund revolutionärer Erhebung. Die gleichen Worte, die gleichen Situationen, die gleiche Kraft entscheidender Gegensätze. Nicht nur das äußerlich Erinnernde und Verbindende in Stunden der Gefahr wirkt so, nicht nur der Notruf in der „Jungfrau von Orleans" und auf dem Rütli oder Wallensteins bunt bewegtes Lager als Symbol kraftvoll gesammelter und bewaffneter Masse. Das Geheimnisvollere, Wunderbarere ist der Duft unbeschreiblicher Musik, der plötzlich — durch den Anlaß erweckt — aus allen Poren, Winkeln und Ritzen dieser dramatischen Gebäude zu geistern und zu schwingen scheint. Nur ganz Weniges und ganz Kostbares, was auf deutschem Boden geschaffen worden, vermag so zu wirken: Goethes „Götz" und „Egmont", Wagners „Meistersinger" und Hauptmanns „Florian Geyer" etwa. Es ist so, als ob das in gespannteren Augenblicken weiter geöffnete Herz durch die Atmosphäre dieser Wunder erhöhten Schlag bekäme, als ob ein tiefer und heißer Strom gemeinsamen Blutes zwischen Mensch und Werk liefe. So muß wohl ein Deutscher nach Jahren des Fernseins die Heimat grüßend empfinden, in diesem Gefühl zwischen klopfender Erwartung und gepreßtem Jubel muß sich Tiefverwandtes aus bangem Zweifel und langer Entfremdung zu unleugbar erlösender Gewißheit begegnen.

* * *

Eine Szene in den „Räubern", im Grunde nur ganz selten gespielt, denn immer mehr schreit — eines unserer wesentlichsten, schmerzlichsten Probleme — der brutale Zwang dieser ungesammelten Zeit nach Kürze, selbst nach jener der Sinn- und Sittenlosigkeit: die Szene des leidenden, verfallenden, sich in Sehnsucht nach dem geliebten Sohn verzehrenden Vaters. Noch hat Hermann sein Gift nicht verspritzt und eine tiefe, heilige Stille des Schmerzes vereint die beiden Verlassenen, Vater und Geliebte. Silberklänge eines Spinetts schwirren und schwingen in der Luft, die voll von Ahnungen, Geheimnissen und rätselhaften Spannungen ist. Und ihnen folgen wie Keulenschläge des Jüngsten Gerichts: Karls Tod in Jammer und Verzweiflung, Amaliens wilder Schmerzensschrei, des Alten sinnlose Selbst-

zerfleischung, Franzens heuchlerische Melodie der Klage und Hermanns sich windende, klappernde Angst und Reue. Welche Symphonie der Allmenschlichkeit, welche Polyphonie von Empfindungen! Und auf diesen zum Paroxysmus gesteigerten Sturm wieder eine heilige, tiefe Stille, welche die Gemeinheit und Ohnmacht des Theaters beinahe nirgendwo zu erblühen erlaubt. Amalie liest dem sterbenden Vater die Geschichte Jakobs und Josefs aus der Bibel. Und Franz — noch nicht entmenscht genug — muß und will sie anhören, ohne es zu können. Wiederum welch eine Eingebung des Genius! Ein Überspringen von zweieinhalb Jahrhunderten, und aus dem Geiste Luthers, aus dem Texte seiner ewigen Schöpfung, baut sich das ganze protestantische Deutschland des achtzehnten Jahrhunderts, die Wiege seiner geistlichen und sittlichen Größe auf. „Wir haben nichts, womit wir das vergleichen."

Ein anderes Bild: Luise Millerin aus der Kirche kommend, dem Geliebten entgegenzitternd, vor dem alten, beinahe aufheulenden Vater zwischen Pflicht und Leidenschaft zerrissen. Es war oft der stärkste Einwand gegen Schiller, daß seinen Frauen Gefühle höherer Wirklichkeit fremd seien. Den Ton der Julia Imperiali hat er gewiß affektiert, den der Lady Milford stilisiert, aber Amalie blüht und Elisabeth von Valois und Thekla und am schönsten das einzige wirkliche Kind des Volkes — Luise Millerin. Die Delikatesse ehelicher oder sonstiger erotischer Gereiztheiten lag ihm sicherlich ganz ferne. Aber die unendliche Welt von Väterlichkeit und Kindesliebe erstand ihm in rührendster Wahrheit aus eigenen Gefühlen.

Festgehaltene Momente, die sich nach Belieben fortsetzen ließen. Was schwingt nicht an solchen Zügen in „Don Karlos"! Wie umspielen sie nicht die ehern-düstere Welt des Friedländers! Durch das alte Schloß von Fotheringhay geistern sie und schweben um Johannes uralten Wunderbaum. Wenn einmal alle Atome dieser Welt nur mehr Staub sein werden, wenn je alle verbriefte Kenntnis menschlicher Zeugnisse zu vernichten wäre, dann blieben trotzdem die Spuren Schillerscher Stoffwelt, der fühlbare Atem seines Werkes und blühten als Kindermärchen auf. So geht im mythischen Reigen bewohnter Erde nichts verloren.

Darum sollten diese Stimmungen, lose gestreift, hier verzeichnet sein. Und dann auch, weil sie endlich zum eigentlichen Tummelplatz der Schillerschen Welt führen – zum Theater. Sie fixieren die Bühne mit dem, was sie einzig braucht und wodurch sie einzig lebt und was nur noch Shakespeare in einem kosmischeren Sinne ebenso gewaltig erfüllt hat: mit dem Mysterium der großen, eindeutigen, einprägsamen, mit aufwühlendsten Spannungen und Konflikten geladenen und durchsetzten dramatischen Augenblicke.

Hier sind wir – als Wirkung genommen – auf dem eigentümlichsten Boden Schillers. Hier webt – abseits von allen im Wechsel von Menschen, Moden und Geschlechtern gezüchteten Einwänden – Ewigkeitsluft. Mit jenem verderblichen Hang zur kritischen Bedenklichkeit, zur verärgernden, vergällenden Analyse an sich und anderen, der dem Deutschen so gefährlich eignet, ist alles zu erklären und zu rechtfertigen, was Schillers verdächtige Stellung als Theoretiker, als Denker und Ästhet, als Begründer einer angeblich falschen dramatischen Gesinnung und Notwendigkeit, als wort- und klangbeschwerter Moralist, pathetischer Verführer aller philiströsen, eingeengten Mittelmaße begründet hat. Dem ewigen, unverwelklichen Bühnenzauber, dem Dämonium und Mysterium einer Wirkung, die vom Theater genug entfesselte Kraft, von der Dichtung genug entbundene Schönheit, von Religion und Ethik genug ausgreifenden Lebensatem aufzuweisen vermag, nimmt dies nichts. Daher die vollständige Unabhängigkeit dieser theatralischen Gebilde von Ort, Raum und Leistung. Daher die nie ausbleibende Gewalt derselben, durch ein Jahrhundert geweihten Szene, ja derselben, genau abzusteckenden Wort- und Spielstellen. Daher diese gleiche, metronomisch einsetzende Wirkung im bedeutsamsten Kunstinstitut wie auf der kleinsten „Schmiere". Ja, bei manchen Werken, wie etwa in den dafür hinlänglich bekannten „Räubern", durch die tiefe Verbundenheit von Dichtung, Darstellung und Volk als Publikum im kunstfremden oder provinziellen Raum zu noch ungehemmteren Eindrücken führend. Darum widerstehen auch Schillers Dramen wie die Wagners ganz unbedingt jeder Regiegewaltsamkeit, jedem von außen geholten Versuche, sie theatralisch umzudeuten, jeder Bemühung, ihre dramaturgische und szenische

Urform zu ändern. Sie stehen ganz und allein auf dem darstellenden Menschen und auf seinem seelisch-sittlichen Gehalt. Der Mimus ist — wie bei allen urdeutschen Künstlern — nicht unwesentlich, aber durchaus sekundär. Eine körperliche Gebundenheit, die ihre Energien umsomehr in Wucht, Kraft, Glanz und fließende Wärme erlebter, durchbluteter Sprache — unserer heutigen Sprache — gießt, ist die sicherste und reinste Schillersche Wirkung. Ihn ins romantisch Bewegliche, nervös Hintupfende, artistisch Blendende umformen zu wollen, wäre grundfalsch, unvermeidlicher Abstieg zu jenen Mißverständnissen, die ihn heute — wie schon so oft — bedrohen. Was er einzig fordert, ist der gefühlsfähige, empfindungsreine, erlebnisstarke deutsche Mensch. Aber da dieser in Umformung und Untergang begriffen ist, so ist auch sein charakteristischester Dichter augenblicklich würdig und ernsthaft nicht spielbar. Wovon an der Hand von Entwicklungslinien, Tendenzen und Tatsachen später ausführlich die Rede sein soll.

Auch für Deutschlands Theater gilt der aphoristisch geformte Satz: „Das Genie ist seinem Publikum weit voraus und zieht es allmählich zu sich", wie Shakespeares Eindringen ins deutsche Geistesleben und Schillers Aufstieg hinlänglich beweisen. Erst später zeigt das Publikum, die Masse, das unsittliche Bestreben, — Schulbuben gleich — allen aufgenommenen Erlebnis- und Eindrucksstoff zu trivialisieren. Bei Schöpfern, die formalistisch leicht zugänglich sind, wie Schiller und Wagner — eine nicht zu unterschätzende Gefahr. Aber vielleicht ist gerade wieder die daraus folgende Hebung und Senkung, Näherung und Entfernung künstlerischer Geltung der notwendige Weg aller Geistigkeit und die erfreuliche Ursache stets erneuter Regeneration.

* * *

In eine solche Epoche treten wir — wenigstens was Schillers Bühnenverbreitung und Wirkung anlangt — eben jetzt und von neuem. Und zwar in keine einer bloßen Revision geistiger Prozesse und äußerlicher Eindruckstatsachen wie 1905 und 1909, in nichts vom Zufall der Pietät gelenktes, sondern in den großen, heiligen Augenblick der Wiederauferstehung eines ganzen Volkes und seiner umfänglichen, bis ins Kosmische grei-

fenden Kulturwelt, in den unendlichen Bereich einer neuen Geburtsstätte unzähliger, ins junge Licht tastender Millionen von Menschen und Geschlechtern.

Und indem wir dieses empfinden, ja beinahe hellsichtig wissen, sinkt und schmilzt vor unseren Blicken und Gedanken vieles, ja beinahe alles vom alten Denken und Erkennen, und unser Geist, der als neue Zelle nur Leuchte und Wärme ist, sehnt sich nach der schützenden Hülle junger Gewißheiten. Und eine davon betrifft unser Verhältnis zu Schiller. Der Begriff M o r a l, der mehr als ein Jahrhundert lang dieses Verhältnis nicht ganz ungetrübt belassen, es wie eine Beimischung unedler Elemente umschwebte, gewinnt auf einmal eine ganz andere, aus tiefsten Gesetzen der Notwendigkeit aufwachsende Bedeutung. Das nörgelnde, leicht ironische Wort vom „Pathos eines großen Gemüts" in Schillers Werken, das Hegels „Phänomenologie des Geistes" so dauerhaft geprägt, wird klein und schwindet allmählich. Denn es ist nichts mehr in unserem Denken, das – wie früher, wie damals – unser Gefühl gegen die Gewalt größter Inhalte und Formen unempfindlich machen will, nichts, das dem Verstand ein Recht zu solchen Spaltungen kritischer Herkunft gäbe.

Dies niederschreibend, fällt uns als magische Erleuchtung ein Goethe-Wort Bettinas ein, das die erst allmählich zu Schiller Bekehrte und durch Goethes Beispiel nun Fortgerissene aus reumütigem Bewußtsein zitierte und das in der Tat eine wundervolle Intuition zu Schillers ureigenster Wirkung bedeutet. Goethe sagte: „Wäre er (Schiller) hier, Sie würden anders fühlen! Wenn man ihn nicht so reich achtete und so ergiebig, so war's, weil sein Geist einströmte in alles Leben seiner Zeit und weil jeder durch ihn genährt und gepflegt war und seine Mängel ergänzte." Man kann die Totalität eines sittlichen Genies nicht schöner und einfacher ausdrücken.

Der tiefe, vielleicht mehr prophetische als erlebte Sinn dieser Worte ist heute erst vollends Tatsache geworden. Und darum würde – am Gegenwärtigen gemessen – auch eine so erlauchte und erleuchtete Erscheinung wie Gundolf irren, wollte sie das Schiller-Kapitel aus „Shakespeare und der deutsche Geist" selbst jetzt noch in vollem Inhalt aufrecht belassen. Der

Nietzsche-Nachklang, der es durchzieht, besteht nicht mehr zu Recht. Moral ist und darf nicht mehr als Einwand genommen werden. Ihr Bestand in Schillers Werk und Welt lebt nicht mehr außerhalb der Wirklichkeit. Denn sie selbst ist wieder höchste Wirklichkeit oder vielmehr höchste Sehnsucht danach, höchste Erwartung dafür geworden. „Die Moral ist wieder möglich", sagt in Thomas Manns „Fiorenza", am Beispiel und an der Wirkung Savonarolas gemessen, der auch einer vom Schiller-Wesen und -Adel war, ein bezwungener Humanist. Die moralische Deutung und Bedeutung eines Künstlers und seines Werkes bestimmt die Zeit. Besonders im Drama, das ja noch die besonderen, tiefen Moralgesetze der jeweiligen Bühne in sich trägt. Und in diesem Sinne war Gundolfs Nebeneinanderstellung und gegenseitiger Abwägung Shakespeares und Schillers — Literaturgeschichte und als solche zeitgebunden. Deutschlands neues Antlitz gibt auch ein neues Spiegelbild, einen neuen Abglanz. Und die letzte, einprägsamste Entscheidung über künstlerisch gestaltete Moral liegt mehr denn je bei den Wirkungen des Theaters.

* * *

In seiner Stellung und Mission birgt sich auch die Aufgabe der Selbstbefreiung, zu der beizutragen, dieses Buch sich als Ziel gesetzt hat. Der Fesselung aller entbundenen chaotischen Elemente, deren wüstes Treiben und Tollen durch bacchantischen Taumel die hallende Stimme innerer Not und Verzweiflung gewaltsam überschreit. Der Entfesselung gebundener Tugenden, die, scheu und verkrochen, sich nicht hervorwagen. Es ist wie der Kampf um Fausts Unsterbliches:

> „Wir kommen schon, warum weichst Du zurück?
> Wir nähern uns, und wenn Du kannst, so bleib'."

Der Ausgang kann hier wie dort nicht zweifelhaft sein. An seinem Anbeginn steht — als „steigender Vollgewinn" — strebendes Bemühen. Der Erlösung der Welt durch Güte gehört ihre Zukunft. Nicht umsonst hat Gustav Mahler vorträumend die Reinigung und Läuterung der Menschheit durch den „schöpferischen Geist" in der Vision seiner achten Symphonie gestaltet. Schiller, ihm als Ethiker tief verwandt, erfüllt das

metaphysische Bedürfnis, indem er es mit der höchsten Kraft und Kunst dramatischer Architektur und rhythmisch bewegter Form paart. Kein junger Prophet, der von den Brettern her, vom festlichen Gerüst herab, der Menschheit einen neuen Glauben gründet und predigt, ihr im Spiegel des Dramas ein ewiges Antlitz zeigt, kann an ihm vorbei oder über ihn hinweg. Und solange Geistesunmacht der Zeit die Schöpferkraft lähmt, kann der sittliche Drang nicht Höheres wissen und finden als Schillers Bühnengebilde, kann dem Theater keine stolzere Aufgabe blühen, als sie aus dem jeweiligen Zeitsinn ehrlich zu erfüllen; den neuen Menschen und seinen Ausdruckswillen in die alten, ewigen Inhalte gießen.

Wie wenig wiegen dabei Äußerlichkeiten, Zeichen, Farben und Töne der Gegenwart, wenn nicht jener Herzschlag lebendig wird, der aus dem Zeitlichen des Werkes ins Unendliche weist. Auch hier heißt das große, entscheidende Problem Befreiung des eigenen Selbst durch das Beispiel der Bühne. Nicht im alltäglich Unmittelbaren gänzlich verhaftet, nicht auch in der Kunst davon überwältigt und geknechtet sein. Erlösung bedeutet im symbolischen Wortsinn deutscher Sprache die Trennung des Menschen von der eigenen und der irdischen Schwere, die Fähigkeit, „jedem Erdenbande, der alten Hülle entrafft", gehoben und hinaufgetragen zu werden. Irrtum und Mißverständnis, Berechnung und Dumpfheit stoßen das Unbelehrbare ins ewige Dunkel.

Diesen Weg wollen wir — an der hundertfünfzigjährigen Bahn stehenden deutschen Theaters — abschreiten und zeigen, Höhen und Tiefen durchwandern, bei edlen Begegnungen bewundernd und achtungsvoll verweilen, die Verschuldung durch Gewöhnlichkeit und Spekulation nicht schonen. Gerade Schillers deutsches Bühnenleben beweist die unsterbliche Geltung seiner eigenen Worte aus der Vorrede zur „Braut von Messina": „Zu allen Zeiten, wo die Kunst verfiel, ist sie durch die Künstler gefallen." Schillers europäisches Theaterschicksal dokumentiert aber auch überzeugend die Wirkung echter oder falscher Kunstübung, erfolgreichen oder versagenden Kunstgeistes auf Volk und Publikum, auf alle Klassen sozialer und menschlicher Ordnung, auf alle Altersstufen, auf Familie und Einzelwesen.

Die Perioden der Veräußerlichung, des leeren Wortschwalles — gerade an Schiller so unheilvoll zerstörend bewiesen — sind schärfstes Spiegelbild deutschen Denkens und Lebens, ebenso wie ihr seltenes Gegenteil dem großen Aufschwung, der reinen Flamme, der eigenen Erhöhung, denkwürdiges Zeugnis leiht. In einem Volke wie dem deutschen, darin alles Hohe und Niedere der Kultur, Menschlichkeit und Gesinnung meist unvermischbar nebeneinander wohnen, wo getürmtestes geistiges Ringen inmitten spießbürgerlichen Gewimmels unbemerkt zu atmen und zu vergehen vermag, ist Einheitlichkeit der Wirkung eines Dichters nicht zu erzielen. Auch nicht die reingestimmte Harmonie der Beurteilung und Anschauung dort, wo die künstlerischen, geistigen Mächte und Kreise selbst sich unaufhörlich in unbändiger Heftigkeit befehden, täglich neue Richtungen berauscht schaffen und empört verwerfen, der Menge ein Bild jener „zweigespaltenen Flamme" zeigend, die Deutschlands unglücklichstes Symbol ist, dem Westler- und Romanentum fremd und von ihm niemals der schadenfroh staunenden Welt gezeigt. Schillers Bühnenweg — um immer nur von diesem zu sprechen — ist also auch ein schmerzliches Abbild ewiger deutscher Zwietracht und Zerrissenheit. Ihm blieben stetig am treuesten die Elemente der Bildung und jener Kreise, die durch sie vieles zwangvoll Versäumte schnell genug nachzuholen hofften, vor allem das deutsche Judentum.

Der allgemeine Wissensstoff einer Zeit taucht epidemisch auf. Er ist einfach plötzlich da. Die Keime seiner Ansteckung, aus dem Geheimnis gekommen, haften auch wieder geheimnisvoll tief und fest und tragen sich mit unheimlicher Lebendigkeit weiter. Was Schiller der ganzen ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhundertes war, wurden dann in der Epoche seiner Verdunkelung Wagner und Ibsen, nur scheinbare Überwinder und Antipoden, im Grunde Engbenachbarte, das tiefe Bedürfnis des deutschen Menschen nach einem ethischen, positiven Bühnenbekenntnis bestätigend, das auch später durch die scheinbar polare Gestalt Frank Wedekinds bloß vertieft und keineswegs aufgehoben wurde.

Diese Wirkungen der Bühne, die in Zeiten ihrer echten Bildungsmacht viel tiefer sind, als man früher und jemals ahnte,

steigen plötzlich aus Geschichte und Politik beglückend oder zerstörend empor: als Ideal, in dessen Namen man kämpft und Fahnen entrollt, als Leidenschaft, die man empfindet und entfesselt, als Widerstand, mit dem man sich waffnet, als Bildung, mit der man sich schmückt und die man weiterträgt.

Zumal an Schillers und Wagners Bühnenwalten rollt sich wie eine bunte Bilderfolge deutsche Geschichte und deutsches Leben des ganzen Jahrhunderts ab. Schillers erste Taumelwirkung und Begeisterungswoge, von seinem Tode bis zu den Freiheitskriegen jäh ansteigend, verlor sich nach diesen, um erst vor 1848 und eben da im Strome der Volksleidenschaft wieder hoch aufzuspritzen. Als 1870 die neue Hochflut kam, stand schon Richard Wagner am mühsam eroberten, aber nun zäh festgehaltenen und festlich gefüllten Plan. Alberichs Gier („der Welt Erbe gewänn' ich zu eigen") wurde Deutschlands unheilvollstes Panier und seine flatterndste Sehnsucht. Alle schwärmerischen Bekenntnisse der Freundschaft, aller Kult der Liebe und erotischen Bezauberung blühten nun in Wagners Namen, unter seinem Schutz und durch das trunken bewunderte Vorbild seiner Gestalten, Worte, Motive und Klänge.

Sehr fein hat Emil Ludwig in seinem Buche über Wilhelm II. das Walten und Wirken dieses Bayreuther Tons in der deutschen Politik und in ihren menschlichen Verknüpfungen und Verbindungen nachgewiesen. Die deutsche Bühne und das deutsche Leben, durch Wagners heroischen Positivismus in das Wetterleuchten der Jahrhundertwende, in das dunkle Weltschicksal von 1914 und 1918 geführt, werden durch Schiller jene Schleier der Verhüllung und Verwirrung wieder heben und lüften können. Dem deutschen Theater zumal gehört die beglückende Aufgabe, durch Schiller nicht nur den Weg zu einem jungen Drama zu finden, das aus dem letzten gelobten Lande Ibsens und seiner deutschen Nachfolge – über die Verwirrungen und Exzesse der jüngsten Zeit hinweg – wieder in ein neues Kanaan weist, sondern auch dem deutschen Bewußtsein und seiner täglichen Daseinsform den alten Inhalt dieses ewigen heroischen Dramas als Ermutigung und Aufrichtung zeitgemäß zu erneuern.

Im deutschen Bürgertum, dem das Theater nicht mehr ge-

hört, weil man es ihm bewußt und durch ideologische Verspieltheit entfremdet hat, lebt gleichwohl ein starker Glaube daran, eine tiefe Liebe dafür. Wenn auch versteckt, unsicher und schamhaft. Durch Schiller — als Person, als Typus und als Ausgangspunkt einer Reihe — kann sie wieder geweckt werden. Durch ihn allein und Dichter seiner Atmosphäre sind Gläubigkeit und Vertrauen — dieses das Wesentlichste und Notwendigste! — wieder herzustellen. Dazu bedarf es freilich künstlerischer und ethischer Brücken, die das Hochwasser der Zeit abgebrochen und verschwemmt hat. Der schöne Satz Fontanes: „Das Ohr der Welt für das Wort schärfen" ist hier ein ganzes Programm, ein leuchtender, alles sagender Begriff. Dazu hilft — trotz getürmter Bücher- und Zeitungshaufen, trotz der weitreichenden Emanation des Rundfunks — nur wieder allgemeine Achtung vor Kultur und Seelenfreiheit, nur zarte Duldung und kräftige Förderung jedes echten geistigen Ringens.

Wert und Wesen der Bildung erobern sich wieder neuen Platz an der alten Sonne. Versunkene Zeiten kommen niemals wieder, ebensowenig wie die Menschen, die sie geformt und nach denen sie heißen. Aber das Unverlierbare einer Epoche, ihre tiefere, prinzipielle Bedeutung bleibt immer wieder Vorbild und Ferment. So griff die Antike in die Renaissance, diese ins Barock über, und aus allen dreien, gesteigert durch das große Erwachen des Shakespeareschen England, vermehrt durch die Auferstehung des deutschen Geistes, zogen die Klassiker die Wurzel für ihr grundlegendes Werk, das wieder vom mystischen Traum, von der gotischen Sehnsucht der Romantiker gestört und abgelöst schien. In diesem Chaos, dessen faule Früchte wir erst heute endgültig auskosten, lebte gleichwohl Bildungs- und Kulturstoff für viele Menschenalter. Da stand der Dichter, der fest genug schien, um auch das Volk im weiten Sinne des Begriffes tragen zu können. Die Bühne des Dramatikers, das Buch des Erzählers und Empfinders trafen nicht — wie heute zumeist — ins Leere oder verkürzten sich auf die wenigen ruhmgesättigten, klangvoll posaunten Namen, durch deren Überfluß ungezählte andere verhungern und verkümmern müssen. Auch hier ist ein großes, mühsames Werk zu üben: Wiederbelebung einer Bildungswelt durch Urteil, Achtung und Liebe.

Als eine Aufgabe, die Kunst mit Ethik verbindet, gehört auch dies in die beispielhafte Wirkung hohen Theaters, trifft auch dies in den Mittelpunkt des Schillerschen Seins und Schaffens. Wir haben es nur bereits vielfach vergessen. Oder wir werden nur hin und wieder bei besonderen, abschreckenden Zeichen darauf verwiesen: Das, was den Dramatiker ausmacht und sein Bühnenreich schirmt und befestigt, ist das H e r z, mitleidendes und jauchzendes, mitschlagendes und fühlendes Menschenherz. Das, was wir heute überall so sehr vermissen und woran wir kaum mehr als existent glauben, ist wieder das Herz.. Sollte es gerade in einer Zeit schwerster, erschütterndster Völker- und Einzeltragödien abgestellt und verstummt sein? — Oder nur schamhaft verkrochen? — Oder nur gewaltsam verhärtet? — Oder nur für einen Augenblick starr und still über den nie gesehenen, nie gedachten Jammer, so wie tiefster, tödlicher Schmerz nicht die Wohltat lösender Tränen kennt? — Wenn dem so ist, dann kann und wird es ja — den toten Augenblick überwindend, sich wieder neu belebend — neu schlagen. Dann — des Gedankens und der Sprache wieder mächtig — wird es erst recht nach dem Dichter rufen, der gleichsam aus ihm, aus dem Herzen spricht, durch eigener Worte und Lieder Mund die fremde, ungelenke Zunge löst. Dann wird alles nach der Bühne rufen, die das befreiende Leben beglückend zu zaubern vermag, die Hände ausstrecken nach dem Dichter, der dort verkündet und formt, dann ist Schillers innere Wiederauferstehung, jene i m und a u s dem Herzen der Deutschen, gekommen. Dann wird auch die Schar seiner Nachfolger, die Zahl wirklicher Seelenmenschen, deren jeder heute mit allen Lichtern irrender Verzweiflung gesucht und ersehnt wird, Legion sein.

* * *

Denn keiner hatte wie Schiller den pochenden Pulsschlag des ganzen Volksgemütes und der ganzen Volksseele in sich aufgefangen und ist an der Übermacht dieses drängenden Besitzes gestorben. Ein Herz, das so viel Wärme empfing, zeugte und entband, konnte nicht lange leben. Andere hatten anderes, gestuftere Weisheit und Allwissen, titanischere Leidenschaft, chaotischeren Gischt siedenden Blutes. Er hatte von all diesen Anlagen vielleicht

zu wenig, weil ihn zwei große Visionen zwangsläufig bedrängten und trieben: Theater nicht als zerfließenden Traum zu erleben, sondern als greifbar gestaltete, höhere Wirklichkeit, als ein primitiv symbolisches Weltabbild, auf dessen einzelne Figuren und Rollenträger es gar nicht so sehr ankam, und dann tobte, kochte und brauste in ihm bald posaunenschallend, bald orgelhaft, plötzlich wieder unendlich zart der gewaltige Urdrang, Sittlichkeit durch Liebe zu wecken, zu erobern, zu verkündigen. So stark war der Brand dieser Leidenschaft, daß der Deutsche nach erster Bewunderung sich ihrer zu schämen begann, daß die Jugend diesem liebreich zürnenden Mahner wie allen Predigern und Lehrern zu entlaufen suchte, sich wehrend gegen den überkommenen, geistlos unempfundenen Zwang zu Buch und Spiel dieses Werkes, und daß die Nörgler und Zweifler, die Feinde und Neider, die Hagen-Widersacher dieser Siegfried-Menschen immer wieder Gewalt und Oberhand bekamen. Und bestritten wurde, was stets gegen das reine Genie zeugen soll, was es stets verdächtig macht, W a h r h e i t und E c h t h e i t. Und anklägerisch behauptet wurde, was immer gleich nachher kommt: Verführung und Verirrung der Jugend durch eine lebensfalsche, verweichlichende Gefühls- und Morallehre. Das Herz zu zeigen, wurde den deutschen Dichtern derart abgewöhnt, als überflüssig und schädigend abgestellt und verboten.

Sie haben es auch dann durch Jahrzehnte nicht mehr versucht. Wie wenig ist in der ganzen deutschen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts, worin großes Gefühl, Mitleid, Barmherzigkeit und Liebe lebendig wurden. Erst der Naturalismus, die Tragödie des vierten Standes, weckte Menschlichkeit wieder neu. Vorher hatte sie gerade nur um 1848 in der politischen Lyrik sich ein wenig geregt, war in manchen wortreichen Tendenzdramen, in manchen dichterischen Gehirnquadern als vereinzelt eingesprengter Edelstein zaghaft aufgetaucht. Dann aber schien sie im Vorspiel von 1870, in der hemmungslosen Berauschung nachher wieder versunken. Erst in Gerhart Hauptmanns Bekenntnissen — in „Hannele", den „Webern" und „Florian Geyer" — hob sich wieder das alte deutsche Dichterherz zu weithin sichtbarer Höhe. Aber nur allzu kurz und allzusehr für sich allein, um in die Moden und Strömungen der Erkältung und Verflachung aus-

gleichend reichen zu können, um den Exzessen der Paradoxie, der Skepsis und Negation wirksame Spitze zu bieten. In Strindberg riß sich noch einmal ein germanisches Dichterherz zuckend auf, aber es blutete dem G e s c h l e c h t e r k a m p f, nicht der G e s c h l e c h t e r- und M e n s c h e n v e r s ö h n u n g. In Wedekind verbarg es sich schon schamvoll hinter Larven und Fratzen. Das Reich Bernard Shaws – vielfach verkannt und mißverstanden – war gekommen, bevölkert vom Ameisengewimmel nichtiger Nachbeter und Bewunderer.

Selbst der große, herzzerreißende Zusammenbruch des deutschen Volkes weckte nicht vernehmbaren dramatischen Seelenanteil. Vor den erschütterndsten Tragödien allzu gewaltiger Wirklichkeit stand ein kleines Poetengeschlecht, dem kalten Pathos gestelzter Größe artistisch und intellektuell zugeschworen. Die Sehnsucht, die wir nun zu hören vermeinen, die wie Chironstritte die Erde noch leise und ferne, aber doch schon deutlich vernehmbar erschüttert, gilt wieder reiner Bemühung um hohes, ehrliches Gefühl. Menschlichkeit, in der Retorte gezeugt, wird dann nicht mehr gelten, am wenigsten im Lebendigen des Theaters. Durch jenen kalten Stein, der – wie im Hauffschen Märchen – an Herzensstatt unbeweglich ruht, kann Schiller und seinesgleichen nicht lebendig werden.

Diese unzerstörbare Wärme gewann ihm dauernder als die Neigung innerdeutscher Zerrissenheit die Liebe südlicher und östlicher Nachbarn sowie des gefühlsnahen, durch Not der Jahrhunderte, durch Ausgeschlossenheit und Liebebedürfnis getriebenen J u d e n t u m s. Im ganzen neunzehnten Jahrhundert bleibend und beständig, bis auch hier die Jugend sich der schönen Sitte und Erbschaft der Väter schämte und das auferlegte Band ungeduldig und unduldsam zerriß, um es später oder gar im Alter doch wieder zu knüpfen, sich an besonnten morgendlichen Idealen die fröstelnden, müden Glieder wärmend. Ebenso wie die einzelnen kühnen Stürmer und Dränger ewiger jüdischer Zweifelsucht schon in früheren Jahrzehnten an Schiller gerüttelt hatten, um sich im Innersten denn doch wieder zu bekehren.

Die intellektuellen Frauen der Rasse – Ideale und Ethik als unpraktisch nicht eben hoch einschätzend – standen gegen ihn. Im Berliner Salon der Rahel Levin und der Henriette Herz

galt – als höchstes Genie schöngeistiger, problematischer Umfänglichkeit – nur G o e t h e. Dort erlernten auch Heine und Börne Abneigung und Ressentiment gegen Schiller. Im Grunde war es nur schamhafte Abwehr alles sichtbaren Gefühls, jener Gewalt des Herzens, das Schillers elementare, nie getrübte, nie gebrochene Kraft und Reinheit unwiderstehlich öffnete. Und dann scheinbare Überwindung von Väterart und Sitte, die ihn als den humansten deutschen Geist neben Lessing schwärmerisch pries und liebte, so sehr, daß sie oft ihre Kinder bei seinem Namen rief. Ein Hinauswachsenwollen war es über die schmerzhaft durchbrochenen Ghettogrenzen, ein marterndes Zerren an den Ketten, die dieses Volk seit Jahrtausenden festhielten und nie freigeben konnten und wollten. Neben diesen überhitzten, zerrissenen G r ü b l e r n standen ja auch überzeugteste B e k e n n e r derselben Jugend, desselben Kreises. Diese Zahllosen lebten und atmeten trunken in den Bezauberungen Schillerscher Schönheit. Sie verschlangen das Buch, sie stürmten das Theater, und in Stunden freundschaftlichen Beisammenseins, erster Liebe und nächtlichen Traums klang neben den ehernen Tritten des „Wallenstein" und den Schlachtgesängen der „Jungfrau" im besonderen die heiße Freiheitsmelodie des „Don Karlos" ins erregte und erregende wirkliche Leben. Der Dichter Michael Beer, der 33jährig, ein noch kaum sich selbst Bewußter, nach kühnen und verheißenden Ansätzen starb, zeugte noch im Verlöschen für diese opfervolle Neigung.

Was das Judentum ebenso wie das geknechtete Rußland zu Schiller trieb, war dasselbe, was seine eigene bedrückte Jugend an England suchte und in „Kabale und Liebe" zum ewigen Denkmal geformt hatte – den reinen F r e i h e i t s b e g r i f f. Geltung und Würdigung jener Menschenrechte, welche die französische Revolution zu Schillers innerstem Abscheu so mißverständlich besudelt hatte. Von den „Räubern" bis zum „Tell" reicht über das leuchtende Meteor flammender Posa-Worte die goldene Kette einer Liebe, die den unterdrückten Völkern, Rassen und Menschen galt. Was sonst nur mehr als steife, lederne Begriffe durch den deutschen Kulturraum geisterte – Aufklärung und Humanität – war an Schillers Gestalt und Melodie durch G ü t e lebendig geworden.

Diese Menschlichkeit, die es auf sich bezog, vergaß ihm das

Judentum nie. Besonders in Österreich, wohin so viele östliche Elemente zu deutscher Sprache und Bildung drängten, waren Macht und Magie Schillers ungeheuer und berauschend groß. Als sittliches Wesen, als politischer Dichter und nicht minder als das größte Bühnentemperament des deutschen Dramas! Als ein Förderer und Erwecker jener Schauspielerflamme, die im alten Wien und Österreich, die an der hohen Institution des Burgtheaters hellodernd und unzerstörbar brannte und, auch heute noch nicht erloschen, nur des Aufschürens veraschender Funken sehnsüchtig harrt. Sie sammelte Tausende gläubigster Empfänger des Schiller-Wortes immer wieder neu. Sie trieb aus Österreich und dem alten, deutschgesinnten Ungarn immer wieder die blendendsten und farbigsten Begabungen in den Bereich einer Kunst, ins Leben einer Bühne, die solcher Wirkungen und Begeisterungen durch den Mund eines Dichters fähig war. Im Kapitel der Schiller-Spieler soll darüber noch ausführlich die Rede sein, ebenso wie ich diese österreichische Verehrung und Bewunderung für die Schillersche Welt, diese gewaltige, erzieherische und beispielhaft fortreißende Tendenz in meinem Buche „Theater in Österreich" mit der ihr gebührenden Bedeutung knapp umschrieben habe. Das Herz des Dichters kam österreichischem Gefühle, oft auch österreichischer Sentimentalität sehr nahe. Auch sein Aufruhr, die Flamme der Empörung, brannte und glühte dort in manchem hell, nicht am geringsten in Ludwig Anzengruber, sowie sein Ethos, sein Bekenntnis zu Menschengüte und Menschenwürde ihn ganz nahe an Ferdinand Raimund rückten. Was dieser ersehnte, hatte Schiller erreicht: auf Höhen der Form und Gestaltung noch immer volkstümlich und volksbildend zu sein. Gerade im alten Österreich, wo wahre Dichtung immer aus dem Heimatsboden kam, also von Empfindung zu Empfindung sprach und nie Sache gelehrten Verstandes war, mußte Schillers naturhafte Ungebrochenheit betörend wirken. (Was noch gebührend betont werden soll!) Grillparzer und die hier nach ihm und in seinem Sinne schufen, haben das tiefverpflichtet gewußt.

* * *

Schiller und die Landschaft! Schiller und die Volksschaft? — Seltsam! Er war der Natur nie so nahe wie die großen Lyriker

des Volkes, wie Eichendorff, Mörike oder gar Goethe. In seinen Gedichten lebte derselbe schwere, philosophische Geist, dieselbe grübelnde Gedankenfreude wie in seinen Aufsätzen oder höchstens eine anakreontische Art antiker Stilisierung. Gestalten wie Gretchen und Klärchen hatte er nie so erdenwarm begriffen und erlebt wie der Frankfurter Bürgersohn, wie der Weimarische Minister und Fürstenfreund, der selbst sein niederes Erlebnis immer beobachtend begleitete und aus entzückter Entfernung seelisch besah. Schiller sucht Volk nicht und gestaltet es beinahe nie. Nur in „Kabale und Liebe", wo es ihm – wieder aus dem ethischen Zwang stärkster Gegenüberstellung – ganz wundervoll glückt. Sonst will und greift er immer höher, nie hoch genug hinauf. Die ältesten, stolzesten Höfe und Adelsmenschen der europäischen Welt rufen und locken ihn. Das Schicksal der Gewaltigen, als symbolischer Fall, reizt und erschüttert ihn in immer neuer, wechselnder Erscheinung. Und auch im „Tell" steht Volk bloß als ein großes Ganzes, als ein tragischer Held, dessen kleine, alltägliche Tugenden in den Unzähligen, beinahe Namenlosen dasselbe Leben gewinnen wie in dem Einen, Berufenen, Tätigen die besondere Begnadung zum Werk der Befreiung. Und schon treibt es ihn im „Demetrius" wieder auf die einsamste, frostigste Höhe des Gottesgnadentums.

Wo ist hier scheinbar Brücke und Verbindung zum Volke, zu Völkern und Nationen, zum deutschen Gefühl? Und woher dennoch diese stärkste Herzenseinheit mit einer Menge, die mit ihm lebte, für ihn erglühte, als sie, noch nicht politisch und kulturell so tief zerrissen, einen Dichter ahnte und begriff und ihm die Begeisterung entgegentrug, die sie jetzt nur mehr an Filmstars und Sportheroen verschwendet. Warum sah und erkannte sie gerade in ihm die vollkommene Art, ihr das Beispiel großer Menschen und Schicksale nahe und näher zu bringen, Sinn und Tragik aller Erdengröße mit einfachsten Zeichen tiefster Bühnenwirkung zu erklären? Der Beifallssturm, der Karl Moors Aufruhr umbraust und im Jauchzen der Posa-Rede nur das strömende Gefühl, gewiß nicht sein philosophisches Gesetz grüßt: die Tränen, die der sündigen Maria Stuart und der trostlosen Mutter von Messina fließen, sind Jubel, Schmerz und Erguß der ins Zentrum getroffenen Herzen. „Als wär's ein Stück von

ihnen." Woher kommt das, woher glückt das, worum sich andere, Unzählige später und selbst heute noch unablässig in schwerstem Ringen bemühten und noch mühen? Was nach ihm nur jene selben erreichten, deren Herz vorhin geprüft und bestätigt schien? — Weil er Volk in sich hatte, im Blut und Mark von Jahrhunderten, in den Nerven, mit denen er lebte, durch die er Zeit und Menschen besah und weil er — obwohl in Wesen und Gesinnung durchaus Aristokrat, viel mehr als Goethe, der es selber so sah — das angestammte Gefühl warmen Menschentums nie in sich verleugnete und aufgab. Dieses Geschlecht von Soldaten, Händlern und Wirten, das den Dichter in sich nicht geahnt und geträumt hätte, gab ihm gleichwohl sein Bestes, geheimnisvoll Übertragenes und Bewahrtes: Sinnfälligkeit. Die seltene Fähigkeit, das schwere Gleichnis des Lebens im Geiste jedes naiven Erdenmenschen zu lösen. Darum sind für Schiller und sein Werk die deutschen Stämme schon beinahe hundert Jahre vor dem wirklichen Ereignis durch die Eintracht der Empfängnis geeint gewesen. Der nach außenhin so sehr schwäbisch Scheinende, zu seinem eigenen Schaden so tief davon Durchtränkte, daß es ihm den Aufriß der Höhe und Würde nahm, die seine Dichtung durchglühte, schuf sich ein kosmopolitisches Deutsch, einen Traum von der Macht und Weltgeltung der Nation, die überallhin bezaubernd und ergreifend wirkten, wo Deutsche lebten oder gar an Not und Heimweh litten. Ja, er prägte eine so hohe Vorstellung vom Wesen eines ethischen deutschen oder mitteleuropäischen Dramas überhaupt, daß sie ins symbolische Leben fremder Völker in Stunden kämpferischer Verzweiflung einbezogen schien.

Wo immer damals in der unruhigen, wetterhaft bebenden Welt Gärung, Sturm und Zusammenstoß war, brauste eine Schillersche Melodie darin. Entweder der wilde Tatendrang der „Räuber" oder der heiße Sehnsuchtsklang des „Don Karlos". Im Nachhall des nordamerikanischen Freiheitskrieges, in den Ekstasen des polnischen Aufstandes oder im geknechteten, gegen tyrannische Gewalt noch geheim revoltierenden Rußland. Und auch Schillers Tod änderte nichts daran, und sein Geist wirkte sogar in Spanien weiter, als es wie die Schweizer Eidgenossen jenen erbitterten Kleinkrieg gegen den Unterdrücker führte, der Napoleons Schicksalswende bedeuten sollte.

Seltsam verbinden und lösen sich historische Ereignisse und Tendenzen im Spiegel der Dichtung. Der Jugend Schillers und seiner deutschen Zeitgenossen galt England als der Hort persönlicher und politischer Freiheit. „Lernen Sie von einer britischen Fürstin Erbarmen gegen Ihr deutsches Volk", schreibt Lady Milford ihrem fürstlichen Verführer. Diese Sympathie flog zu Nordamerika, als es um seine Unabhängigkeit kämpfte. Sie entzündete sich wieder an England, als dieses als einzige ebenbürtige Macht allen Widerstand und Haß gegen den Korsen sammelte. Nelsons Sieg bei Trafalgar bejauchzte deutsche Begeisterung nicht minder, aber heimlicher, als die englische. Und Wellingtons Feldherrntaten in Spanien galt die gleiche Bewunderung, wie später seiner Leistung bei Waterloo an der Seite Blüchers. Die tiefe Enttäuschung, in die auch diese opfervolle Hingabe nach dem Wiener Kongreß umschlug, hätte Schiller nicht weniger geschmerzt. Sein Werk nährte sie als stille Glut bis zum ersten Zahltag von 1848.

In diesem Sinne war er der erste Dichter, der erste Dramatiker der Revolution. Dem Volk, dem er Jubel und Tränen entlockte, konnte er auch leicht das Schwert in die Hand drücken und es mit der Macht des Wortes heimlich schärfen lassen. Er konnte leicht – ohne sie gesehen zu haben, bloß mit dem inneren Auge erleuchteter Vision – die Schweiz beschreiben. Er empfand ihre Volksschaft – das Haftende, Dumpfe, wie das sich zäh und langsam Auflockernde – mit unmittelbarster Gewalt und Naturgleichheit, die man Intuition des Genies nennt.

Wie sonderbar, daß noch niemand den revolutionären Dramatiker Schiller am Bilde und an der Entwicklung der europäischen Völker seit hundertfünfzig Jahren beschrieben! Wer weiß, wie viele Fäden, nur am Orte selbst verfolgbar, sich über Höhen und Tiefen unzähliger Befreiungsversuche und ihrer wechselnden Erfolge bis zum bolschewistischen Rußland knüpfen und spinnen! Wirkung und Spaltung sind bereits vor mehr als einem Jahrhundert so stark, daß ein russischer Grundbesitzer, der Dichter Schukowski, von einer Aufführung des „Don Karlos" so ergriffen wurde, „daß er seine Leibeigenen freigab und für ihr Schicksal sorgte", während ein anderer, ein russischer Fürst, noch einige Jahrzehnte später jene gestammelten Worte unbegreifbaren

Entsetzens für die „Räuber“ fand, die Laube in seinen „Karlsschülern“ erfolgreich annektierte und die auch Goethe zu Eckermann verzeichnete. Und wieder ein Menschenalter nachher — zur Zeit der tiefsten Demütigung und Unterdrückung geistiger russischer Jugend — tauchen in Dostojewskis „Tagebuch eines Schriftstellers“ die gefurchten Lebensspuren Schillerschen Geistes in der unendlichen russischen Erde ergreifend beziehungsvoll und erst heute ganz verständlich wieder auf.

Kein europäisches Land, das nicht der lodernde Atem dieser neuen und reinen Flamme angeweht hätte, das nicht den heftigen Lebenspuls dieses wärmenden Gemütes spürte. Bei hoch und niedrig, in aller Bildung des Geistes und des Herzens, an Führern und Volk. Klingt nicht die Geschichte von der dänischen Hilfe für Schiller im Augenblicke schwerster Krankheit und Lebensnot wie ein holdes Märchen von der Erlösung durch Güte? Ein Fürst, der den „Don Karlos“ gelesen und verstanden — wie ja doch auch sonst noch mancher europäische und deutsche Regent — schreibt: „Wir kennen keinen Stolz als nur den, Menschen zu sein, Bürger in der großen Republik, deren Grenzen mehr als das Leben einzelner Generationen, mehr als die Grenzen eines Erdballes umfassen.“ Die Stimme der Menschlichkeit klingt heute — in der Epoche der Demokratie — lange nicht so vernehmlich und hell. Aber sie ist gewiß — wie stets und überall — vorhanden und könnte geweckt werden. Das Legendenhafte, das Schiller schon in begnadeten Augenblicken seines Lebens umschwebte, wirkt heute — nur verborgen und verhüllt, aber tiefer und bedeutsamer denn je — an seinem W e s e n und W e r k. Die Deutschen, die er sittlich geeint, deren Stammesbrötelei er schon durch die bedeutsame Imagination einer einheitlichen nationalen Bühne aufgehoben, auf daß sie nicht mehr Franken, Schwaben, Sachsen, Preußen und Niederdeutsche seien, sondern Werkzeuge und Träger einer dichterischen Herzenssprache, haben Pflicht und Gelegenheit, auch den M y t h o s Schiller und seine Weltwirkung neu und ehrlich zu beleben.

* * *

Jede große geistige und seelische Not sucht ein Bild, woran sie sich aufrichten, wodurch sie sich befreien könnte. Ein Beispiel,

das sie erhebt und stärkt. Je mehr und länger dieses Muster und seine Fähigkeit bewiesen ist, durch Dauer und Erfahrung geheiligt, um so mächtiger ist — trotz mancher vorübergehenden Trübung — seine Wirkungskraft, um so heller die daran geknüpfte Hoffnung. Zeiten wie diese, der alten Ordnung müde, der neuen noch ungewiß; Institutionen, aus hoher Vergangenheit in eine unklare Zukunft vortastend, klammern sich an das fördernde und lösende Gleichnis mythischer Menschen und Ereignisse. Beinahe jeder geistige Ausschnitt, jede Gefühlsgemeinschaft, jede geeinte Kultursehnsucht sucht mit heißer Bemühung solche Bestätigung und Befreiung.

Der Mythos des deutschen Theaters — den es wie kaum ein zweiter Kunst- und Geistesbesitz zu seinem Weiterleben braucht — heißt S c h i l l e r. Wenn Mythos die Abstrahierung des ringend Menschlichen ins Göttliche bedeutet — was Schmerz, Empfindung und brennendes Verlangen der Zeit bezeugen — so ist gerade dafür Schillers Erdenwandel und Wirken ein blühender Maßstab. Er hat — was Lessing ahnte und wußte, aber noch nicht ebenbürtig schaffen konnte — dem deutschen Drama und Theater jenen sittlichen Zug gegeben, der die stärksten Argumente dieser Kunst — I d e a l i t ä t und I d e o l o g i e — in sinnfälliger Gestalt, auf einem festen, tiefverankerten Unterbau ruhend, dauernd zu beschwören und zu bannen vermochte.

Er hat den Begriff der F r e i h e i t, erst der physischen, aus dem Druck seiner eigenen Jugend ersehnten, dann der ideellen — wie Goethe es zu Eckermann ausdrückt — für das deutsche Drama geschaffen. Trotz der Dehnbarkeit des kategorischen Imperativs, der, falsch verstanden und demgemäß falsch angewendet, in der Hand von Pedanten und Sergeanten zu Mißverständnissen führen konnte. Es ist nicht Schillers Schuld — wie die keines Genies — daß die Reinheit und Wahrheit seiner Ideen und Gestalten verflacht und verkehrt werden konnte, daß mit seiner Gegenwart und Atmosphäre der leuchtende Zauberkreis umfriedender Bewunderung allmählich zu verdampfen vermochte, daß selten oder nie der hohe Mittler kam, sein Werk wieder ins rechte Licht zu stellen. Aber gerade das, was so lange Gefahr schien und auch war, trägt eben jetzt den vollen, blühenden Segen der Bekehrung und Umkehrung.

Wir wünschen heute an einem Werk, das zu Millionen sprechen soll, das den heißen Lebensatem der Bühne in sich tragen soll, wieder jene Frommheit und Reinheit der alten Künstler, wovon die bildende Kunst langer Jahrhunderte sichtbarstes Zeugnis gibt und in der auch Schiller wirkte, webte, litt und – starb. So wie die Meister der Gotik und des Marienlebens, wie die Holzschneider des Mittelalters, wie die Bauherren der Dome, wie die ersten Bildner tönender Messekunst. Zeit und Geist schenken uns solche Zeichen. Im Palestrina-Werk Hans Pfitzners lebt solch ein rührender Zug künstlerischen Märtyrertums, das als oberstes Daseinsgesetz verzichten gelernt hat. Und in der Aula der neuen katholischen Universität zu Salzburg füllt ein Riesenmal des gekreuzigten Erlösers die weite Wandfläche, von der gesegneten Hand eines ganz naiven, unbekannten Halleiner Holzschnitzers erschütternd und überraschend kühn gestaltet, den unendlichen Bogen eines halben Jahrtausends zu dem tiefverwandten Werk des Pacherschen Wunderaltars zu St. Wolfgang spannend.

Nur solches Vermögen beginnt heute – nicht leicht und mühelos, aber beständig und steigend – ins volle Menschenleben zu wirken, das den Begriff Kunst allmählich wieder auf jene alten Maße zurückschraubt, die da verlangen, daß er uns angehen und bekümmern, daß er uns Herzenssache in der ursprünglichen Reinheit des Begriffes sein solle. Schiller wußte es und hat es als Künstler nie aus den Augen verloren, daß der Mensch geboren ist für alles Erhabene, Festliche, Aufwärtsweisende oder zumindest für das Ringen und Streben danach. Hätte er einen andern Zustand des Dramatischen und Theatralischen je geahnt oder gar das furchtbare, verfälschende Zerrbild heutigen Sinns und heutiger Gesittung, er hätte die Feder noch früher aus der müden Hand gelegt. Darum glaubte und handelte er. Darum war das letzte Jahrzehnt seines Lebens ganz der nie wieder so wunderbar erschienenen Verbindung lebendigen Theaters mit lebendiger Dichtkunst gewidmet.

Seit Shakespeares ungehemmten, leidenschaftlich verströmenden Tagen, seit der jauchzenden Frühzeit des alten Londoner Globe-Theaters, die Stefan Zweig mit dem seherischen Auge eines Dichters rätselentwirrend und Zusammenhänge knüpfend

durchschaut hat, war eine solche göttliche Einheit nicht mehr in der Welt gewesen. Diesem Traum lebten die beiden größten Dichter der Zeit, lebten Goethe und Schiller in nie ermüdender, nie unterbrochener Arbeit und Sorge. Was Schiller dort an fruchtbarster Wirklichkeit für das deutsche Theater tat, soll ihm im nächsten Kapitel das Theater selbst bei der Beschreibung und Schilderung dieses Wirkens dankbar zurückerstatten. Die hohe Mission, aus der dramatischen Allgestalt eines Lebenswerkes, das für jede große Lage und Gestaltung von Völker- und Einzelschicksalen begrifflich schien, die schauspielerische Wurzel zu ziehen und ihre Ausdruckskraft zur höchsten Potenz zu erheben, wurde damals zeitgemäß gelöst.

Indem wir die Wiedergeburt solcher Bemühung für das künstlerisch und sittlich absterbende Theater unserer scheinbar hoffnungslosen Zeit anstreben und sie als letzte Möglichkeit der Rettung verkünden, erweitern wir den Mythos — seiner eigentlichen Bestimmung gemäß — zur Religion, suchen zum Bilde die Auslegung, formen die Legende zum Glauben. Meiner ideologischen Kunstanschauung steht seit jeher das Gleichnis von Kirche und Theater als die glänzenden Zinken der Gabel Lebensschule, als der vollendete Kreislauf sittlichen Geistes, immer ganz nahe allem Herzensbedürfnis. Nicht einmal als eine Uridee, sondern als eine abgeleitete, in der menschheitsbildenden Antike, in der menschheitsverbrauchenden und -zerknirschenden Epoche der Mysterien- und Jesuitenspiele bereits allmächtige Wirklichkeit geworden.

Um diese Aufgabe, ringendes Menschentum als Empfänger und Vermittler wieder für das Theater zu gewinnen, geht es heute. Den nazarenischen Zug, der eben wieder durch die Welt wandert und dem bunte Scharen Echt- und Gutgläubiger, Williger und Angelockter, Selbstbrennender und davon Ergriffener erwartungsvoll entgegenströmen, tragen wenige deutsche Künstler so tief gegraben und unverwischbar im leidenden Antlitz wie der schwäbische Protestant Friedrich Schiller.

Zwischen dem Goethe- und dem Hölderlin-Schicksal liegt — als tiefes Symbol eines ewigen Erlöser-Menschen — das seine. Nicht der hohen Synthese teilhaft, die Goethe als stolze Summe von Hellenen- und Christentum geschenkt war, ein griechisch-

antikes Leben durch langsame Auflösung und Erlösung ins Mystisch-Katholische bedeutsam krönend, aber auch nicht in den dunklen, nächtlichen Wahn der Hölderlin-Seele gestoßen, die aus überreiner Sehnsucht nach Griechentum unheilbar krank wurde und tropfenweise verrann.

Im Leiden sich dennoch erfüllend, über viele sonnige Höhen mühsam wandernd, gelobtes Land vor sich, das erst sein Unsterbliches liebend willkommen betreten durfte, — das ist Schillers Weg durch sein deutsches Erdenleben. Wir wollen ihm nun am Panorama des deutschen Theaters nachschreiten, rastend und verweilend an jenen Stätten, die er geschaffen, die sein Geist umschwebt, die ihn begeistert empfangen und betört wieder ausgetrieben, nach alter Volksweise ihn oft verstehend umjauchzt, manchmal verkennend verhöhnt haben. Seltsam verworrene, gekrümmte Bahn, die — wie jedes hohe, beglückende Dasein — zum Teil steiniger Passionsweg, zum andern das stolze, freie Gefilde olympischen Sieges ist; leuchtender Gipfel höchsten, kristallenen Gebirges oder lavaspeiender Krater eines Ätna, in den Empedokles in freiwilligem Opfertod selig versank!

Die zensurierten Klassiker.

Neue Dokumente theresianisch-josephinischer Zensur.

Von Dr. Friedrich Walter.

Wenn je das Schicksal eines Volkes durch äußere Geschehnisse entscheidend bestimmt worden ist, so hat der Ausgang des ungeheuren Kampfes, der das ganze XVI. und halbe XVII. Jahrhundert durchtobte, die Zukunft des deutschen Stammes in Österreich in neue Bahnen geworfen. Und mit dem gesamten Staatsleben hat auch die staatliche Zensur, die — gleichsam mit dem ersten, gedruckten Buch geboren — gar bald von höchster Bedeutung für die geistige Entwicklung werden sollte, gerade aus dieser Zeit ihren nachhaltigsten Impuls empfangen. Die römische Kirche, deren innere Kraft vieles von ihrer einstigen Wirksamkeit eingebüßt hatte, bedurfte in dem heißen Ringen mit der neuen Lehre der äußeren Machtmittel des Staates, der sich in der Hoffnung auf reiche Zinsen für seine Hilfe nur allzu bereitwillig zeigte. Damals erfüllte sich die österreichische Zensur mit jenem Geiste der Unduldsamkeit, der dann noch bis in die Zeit Maria Theresias wirksam blieb. In die Hände der Jesuiten, der unbeugsamsten Vorkämpfer Roms, gelegt, erblickte die Zensur ihre vornehmste Aufgabe in der Fernhaltung aller Gedanken, die einen Zweifel an der Wahrheit katholischer Lehre aufkommen lassen oder bestärken konnten. Später, mit dem beginnenden XVIII. Jahrhundert, da in Literatur und Philosophie auch die Angelegenheiten des Staates mehr und mehr zur Sprache kamen, erwuchs diesem Zweige staatlicher Obsorge als neue Verpflichtung der Schutz des herrschenden Regierungssystems, eine Entwicklung, die dann den vom Staate der Aufklärungszeit gerne ergriffenen Anlaß zur Verweltlichung des Institutes bot. Daß zu allen Zeiten die Abwehr sittenverderbender Schriften in den

Bereich ihrer Geschäfte gehörte, ist nur selbstverständlich. So faßt eine im Jahre 1741 an Maria Theresia gerichtete Vorstellung der Universität, damals noch unerschütterter Besitz der Jesuiten, die Pflichten einer guten Zensur dahin zusammen, „daß primo nichts, was contra fidem et religionem, secundo contra Summos Principes et causam reipublicae und tertio contra bonos mores einlauffet, passieret und erfolget werde."

Religiöse Intoleranz und eine starr konservative Staatspolitik haben zusammengewirkt, um die österreichische Zensur zu jener mit Recht übel berufenen Institution zu machen, als die sie die Geschichte kennt.

Maria Theresia, die letzte Habsburgerin, war auch die letzte Herrscherin auf Österreichs Thron, in der noch ein starker Funken katholischen Kampfgeistes glühte; für sie war die Erhaltung der Einheit des Glaubens in ihren Ländern wahre Herzensangelegenheit und nicht bloßes Politikum. Selbst von innig tiefer Frömmigkeit, ist ihr der Gedanke religiöser Duldung stets fremd geblieben, und wenn die Zensur in diesem Geiste ihres Amtes waltete, so durfte sie der vollen Zustimmung der Regentin sicher sein. Indes, die religiöse Überzeugung hat die große Kaiserin nie gehindert, ihre landesfürstlichen Rechte der Kurie gegenüber energisch geltend zu machen, und auch die Bücherzensur überantwortete sie nicht mehr ausschließlich dem Klerus. Ja, als nach Abgang des der Gesellschaft Jesu noch sehr ergebenen Grafen Schrattenbach ihr Leibarzt an die Spitze der von ihr begründeten Zensurkommission trat, ging es mit dem Einfluß des einst so mächtigen Ordens bald zu Ende. Gerhard van Swieten, dessen wissenschaftlich und menschlich gleich bedeutsame Persönlichkeit bei aller Religiösität und Glaubenstreue eine ruhige Objektivität verbürgen konnte, übernahm einen schwierigen Posten und nur größte Vorsicht konnte ihn bei den zu erwartenden Anfeindungen, die denn auch nicht auf sich warten ließen, davor bewahren, das Vertrauen seiner Herrin, das er in reichstem Maße genoß, einzubüßen. Aber selbst bei aller Achtsamkeit fanden seine Beurteilungen nicht immer den Beifall der Kaiserin. Um gleich ein Beispiel anzuführen, erhielt die Zensurkommission im Herbst 1772 — van Swieten war bereits im Juni dieses Jahres gestorben — den Befehl, anzuzeigen, ob die Werke Wielands, be-

sonders seine „Beyträge zur geheimen Geschichte der Natur und Bildung des menschlichen Herzens", wirklich, wie es ja verlaute, verboten worden seien, damit sie dann auch in den catalogus librorum prohibitorum eingeschaltet werden könnten. Nun hatte aber van Swieten selber das fragliche Werk Wielands revidiert und für „onanstössig" und zulässig erklärt. Die Kaiserin, der die Kommission diesen Sachverhalt berichtete, entschied, um das Urteil des von ihr ungemein geschätzten Mannes nicht umstoßen zu müssen, daß man zwar von der Aufnahme der „Beyträge" in den Katalog der verbotenen Bücher absehen solle, doch dürfe das Buch nur an Gelehrte und nur gegen Erlaubniszettel ausgefolgt werden. Ja, in einem wenige Monate danach, am 20. Februar 1773, erschienenen Hofdekret wurde dem Hofbuchdrucker Trattner sogar „alle fernere Wiederauflegung" untersagt und der nur erga schedam gestattete Verkauf neuerdings schärfstens eingebunden.

Es ist sehr mißlich, daß die Fälle, die uns genaueren Einblick in die Tätigkeit der Zensur der theresianisch-josephinischen Zeit gewähren, so selten sind. Der Erhaltungszustand der Akten der damit befaßten Behörden ist ein außerordentlich dürftiger und meist wissen wir nur ganz allgemein, ob ein Buch verboten oder erlaubt war. Nun hat ein glücklicher Zufall im Wiener Staatsarchiv des Innern und der Justiz ein schmales Aktenbündel mit einer Anzahl von Originalprotokollen der Zensur-Hofkommission zum Vorschein gebracht, in denen sich auch die Gutachten der einzelnen Referenten finden, und daraus soll in folgendem einiges bekanntgemacht werden.

Wieland, von dem bereits die Rede war, beschäftigte bald wieder — noch 1773 — die Zensur: die neue Auflage seines „Agathon" stieß auf starke Bedenken ob ihrer „Unsittlichkeit" und wurde, wie übrigens schon die erste Ausgabe, die van Swieten selbst redigiert hatte, verboten. Regierungsrat Hägelin, der hierüber referierte, fand, der Autor „schütze klar die verderblichen Lehrsätze des Hypias, der ein Vertheidiger des Epikurismi sei, auch kämen viele Stellen vor, welche zum Atheismus führten, und wären in den übrigen Theilen zimlich wollüstige — jedoch in dem feinsten Geschmack niedergeschriebene Stellen zu finden, welche sehr reizend und verführend klängen".

Hägelin, ein aus den Forschungen Karl Glossys schon wohlbekannter Mann, der noch bis tief in die franziszeische Zeit hinein – er starb 1809 – mit bedauerlichem Eifer seinem Amte oblag, darf auch den Ruhm für sich in Anspruch nehmen Goethes „Werther" verdammt zu haben. Darüber berichtet das Protocollum commissionis librorum aulicae ddo. 2. Decembris 1774: „In diesen Briefen ist der Ausdruck einer übermäßigen Leidenschaft eines jungen Menschen gegen die Frau seines Freundes allzu lebhaft und feurig abgeschildert, so jugendlichen Lesern gar zu empfindsame Eindrücke machen dörfte; Anbei sind auch die Scheingründe für den Selbstmordt, den auch der Verfasser endlich an sich selbst mittelst einer Pistole vollbracht hat, allzugünstig, zu blendend und verführerisch in sehr vielen Stellen vorgetragen, als daß eine solche Lectüre für junge Leute nicht gefährlich seyn könnte, obschon der Verfasser an manchen Stellen mit großer Ehrfurcht von Gott, und den Pflichten des Menschen redet. Man ist in Erwegung dessen von Seite dieser Hofcommission der ohnmaasgebigen Wohlmeinung das Buch zu verbieten und ad Catalogum setzen zu lassen."

Wir wollen dem Zensor nicht unrecht tun: die „Werther-Zeit" hat leider mit mehr als einem Beispiel die Grundhaltigkeit seiner Befürchtungen bestätigt. Auch Österreich blieb, trotz des Verbotes, von dieser traurigen Wirkung des wundervollen Buches nicht verschont. So fand man an einem Maimorgen des Jahres 1788 am Fuße des Göttweiger Berges die Leiche eines adeligen Jünglings, von Saplonzay, der durch einen Pistolenschuß seinem Leben ein Ende gemacht hatte, und neben ihm lagen „die zween Theile der v. Kleistischen Schriften, dann die sogenannten Leiden des jungen Werthers (Jerusalem)". In einem beim Toten vorgefundenen Brief war die überaus harte Behandlung durch den Vater als Grund der Tat angegeben; „Mein Tyrann hat mich getödtet", so hieß es darin. Trotzdem konnte Graf Pergen, der, damals mit der Oberleitung der Polizei betraut, den Vorfall an den Kaiser zu berichten hatte, die Vermutung nicht unterdrücken, daß „die erwähnte That vielleicht von einer überspannten Schwärmerey – welcher der Jüngling, aus einigen von den gedachten wertherisch- und kleistischen Schriften entlehnten Stellen zu schließen, ziemlich nachgehangen haben mag, herrühre".

Viel härter noch als mit Wieland und Goethe geht Hägelin aber mit Lessing ins Gericht, über dessen zwei Lustspiele, „Damon" und „Die alte Jungfer", die Kommission in ihrer Sitzung vom 1. September 1775 zu befinden hatte. „Obschon, nach Bericht des Referenten von Hägelin", führt das Protokoll aus, „das erste Lustspiel, Damon, nichts bedenkliches in sich enthält, so ist im Gegentheil das Zweyte: Die alte Jungfer, desto anstössiger, massen in diesem für sich ganz umwehrten, und unschmakhaften Geschmier nebstbey sehr schlipfrige Zweydeutigkeiten, und ungesittete Ausdrücke zum öftern vorkommen, deren Lesung der Jugend, die gemeiniglich derley Stücke zu ihrer Unterhaltung eifrig suchet, gefährlich seyn würde: man ist daher des ohnmaasgebigen Erachtens es als verwerflich ad Catalogum setzen zu lassen."

Weniger erstaunlich mag es berühren, daß philosophische Schriften Lessings dem Verbote verfielen, auch noch in josephinischer Zeit. Denn obschon die vom Kaiser selbst stammenden „Grundregeln" für die Besorgung des Zensurgeschäftes gewiß manche Erleichterung brachten, so hieß es doch auch hier immer noch: „Werke, die systematisch die katholische, ja öfters sogar die christliche Religion angreifen, können auf keine Art geduldet werden", ein Satz, der bei Lessingschen Schriften reichlich Handhabe bot, sie auf den staatlichen Index zu bringen. So erging es 1781 beispielsweise der Abhandlung „Von dem Zwecke Jesu und seiner Jünger. Noch ein Fragment des wolfenbüttelschen Ungenannten", von der der Propst Stromayr berichtete, sie „bestreite nicht etwa zufällige Nebendinge in der kristlichen Religion, sondern dringe geradezu auf das Wesen und die Hauptsache des Kristenthums", ja sie behaupte, „die kristliche Religion wäre nicht sowohl die Religion Jesu, als vielmehr ein Lehrgebäude, welches der Erfindung der Apostel und Jünger Jesu eigen sei". So erging es auch der „Erziehung des Menschengeschlechts", „weil nämlich diese Schrift, als welche unter einem äußerlich unschuldigen und reitzenden Titel die ganze Kristliche Religion in ihrem Grunde angreife, für sehr gefährlich erkannt worden".

Lessing befand sich allerdings bei dieser seiner Aburteilung in allerbester Gesellschaft: in der gleichen Sitzung, in der über „Die Erziehung des Menschengeschlechts" so scharfe Worte fielen,

wurde auch über Schillers „Räuber" der Stab gebrochen. Den Antrag stellte wieder einmal Hägelin. „Obschon nun zwar der Stoff dieses Stücks überhaupt betrachtet", so meinte er, „nichts Anstössiges in sich fasset, so ist doch dessen Einkleidung desto reichhaltiger an Stellen, die sogar alle natürliche Gesetze und Morale übern Haufen werfen". Und nun bringt das Protokoll den bekannten Monolog Franzens, in dem dieser seine gewiß „höchst ärgerlichen" Ansichten über Eltern- und Geschwisterliebe zum besten gibt (I. Akt, 1. Szene), um zu dem Schluß zu kommen: „man glaube durch diese einzige angeführte Stelle zu dem vom Referenten angetragenen Verbot dieses Schauspiels hinlänglich Grund angegeben zu haben, ohne daß noch deshalb die übrigen ärgerlichen Stellen dieses Stücks auszuziehen nöthig zu seyn scheine, in welchen die Räuber freylich nur nach ihrer Art, als Bösewichte, dennoch aber eine gar zu anstössige Sprache führten".

Interessant ist nur, daß nichtsdestoweniger Aufführungen der „Räuber" selbst in Wien mehrfach stattgefunden haben, freilich bloß auf Privatbühnen; erst 1859 durften sie ins Burgtheater einziehen — auch erst, nachdem sie sich manche Striche und Abänderungen hatten gefallen lassen müssen.

Und alle diese Verbote, von denen hier ja nur eine bescheidene Auslese geboten werden konnte, was nützten sie? Die Geschichte der Zensur, in Österreich wie überall, ist zum großen Teil immer auch die Geschichte der Versuche, ihre Verordnungen zu umgehen. Je kleinlicher und drückender die Zensur wurde — eine Entwicklung der Dinge, die eigentlich schon mit dem Abgang van Swietens einsetzte und in der dann das Regime Graf Sedlnitzkys unter dem Kaiser Franz den Höhepunkt bezeichnete — desto zahlreicher solche Versuche, die nur selten mißlangen; es gab kein verbotenes Buch, das in Wien nicht wäre zu haben gewesen. Wie viele aber im Kampfe gegen diese unerhörte Unterdrückung schöpferischen Geistes vor der Zeit erlagen, wir wissen es kaum: Franz Grillparzer war wohl das edelste Opfer, das die Zensur zur Strecke gebracht, aber er war nur eines unter vielen.

Die Grillparzer-Gesellschaft 1917/1929.

Von Wolfgang Wurzbach.

Die Grillparzer-Gesellschaft beobachtete bis zum Jahre 1920 die Gepflogenheit, am Schlusse des Jahrbuchs die von dem Schriftführer Universitätsprofessor Dr. Emil Reich in den Jahresversammlungen erstatteten Rechenschaftsberichte zum Abdruck zu bringen, um auf diese Weise auch Fernerstehende über ihren Stand und ihre Entwicklung zu unterrichten. Als der Krieg und seine Nachwehen die Tätigkeit der Gesellschaft empfindlich beeinträchtigten, zu Verschiebungen der Vereinsjahre zwangen und das Erscheinen der Jahrbücher seltener und unregelmäßig wurde, war es jedoch nicht möglich, diese althergebrachte Übung aufrechtzuerhalten und seit dem genannten Jahre, in welchem der Bericht über die 26. ordentliche Jahresversammlung vom 14. Dezember 1917 (Jahrbuch XXVI, S. 156 bis 160) veröffentlicht wurde, ist dieselbe nicht mehr aufgenommen worden. Nun, da wieder geordnetere Verhältnisse eingetreten sind, soll dies geschehen und zunächst die entstandene Lücke durch eine kurze, zusammenfassende Darstellung ausgefüllt werden, welcher für die Zeit bis 1928 die Berichte Professor Emil Reichs zugrundegelegt wurden.

Das 25. Vereinsjahr hatte dreiundeinhalb Kalenderjahre umfaßt. In der 26. ordentlichen Jahresversammlung hatte der Vorstand mit Rücksicht auf die herrschende Kohlennot und die Fortdauer des Krieges beantragt, zunächst die Zeit vom 1. Juli 1917 bis 30. Juni 1919 also zwei Kalenderjahre, als ein Vereinsjahr (das 26.) anzusetzen und sich die Vollmacht erbeten, auch diese Maßnahme eventuell zu verlängern. Innerhalb dieser Zeit sollten sechs Vorträge (im großen Hörsaal des Elektrotechnischen Instituts, IV. Gußhausstraße 25) stattfinden. Das 26. Jahrbuch sollte 1918 erscheinen und die Fortsetzung der

Publikation Glossys über die Geschichte der Theater Wiens seit 1821 enthalten. Der Mitgliedsbeitrag wurde für Wien mit 8 Kronen, für die Provinz mit 6 Kronen, für das Deutsche Reich mit 5 Mark, die Eintrittsgebühr für in Wien ansässige Mitglieder mit 2 Kronen festgesetzt.

Die wirtschaftlichen Folgen des Zerfalles der Monarchie veranlaßten den Vorstand, von der erwähnten Ermächtigung ausgiebigsten Gebrauch zu machen. Das 26. Vereinsjahr mußte sogar auf sechs Kalenderjahre (1917 bis 1923) ausgedehnt werden, in welchen den Mitgliedern allerdings statt der sechs in Aussicht genommenen Vortragsabende deren neun in längeren Zwischenräumen geboten werden konnten. Am 12. April 1918 lasen Felix Braun, Hans Müller und der bald darauf verstorbene Thaddäus Rittner aus eigenen Dichtungen. Der seitdem gleichfalls dahingegangene Wiener Hofschauspieler Harry Walden trug am 11. Oktober 1918 Gedichte von Rainer Maria Rilke vor. Nach einer durch den Zusammenbruch verursachten Pause las am 10. Oktober 1919 Stefan Zweig seine Erzählung „Der Zwang", am 7. November 1919 Burgschauspieler Georg Reimers Gedichte von Albrecht Graf Wickenburg und Paul Wertheimers Erzählung „Der Geschworene", am 19. Mai 1920 Burgschauspieler Hans Siebert Szenen aus Grillparzers „Bruderzwist in Habsburg", am 1. Oktober 1920 Anton Wildgans Szenen aus seinem später im Burgtheater aufgeführten „Kain" und Gedichte, am 22. Oktober 1920 sprach der Präsident der Staatstheater, Dr. Adolf Vetter über „Kino und Theater". Die finanzielle Unmöglichkeit, beheizte Säle zu erhalten und von dem bedrängten Mittelstand entsprechend erhöhte Beiträge zu verlangen, erlaubte uns in der Folge erst wieder anläßlich des 50. Todestages Grillparzers mit einer größeren Veranstaltung hervorzutreten. Am 20. Jänner 1922 hielt Universitätsprofessor Dr. Emil Reich die Gedenkrede, worauf Burgschauspieler Max Devrient Gedichte Grillparzers und den ersten Akt von „Weh' dem, der lügt", vortrug. Der Präsident der Republik und der Unterrichtsminister waren erschienen. Am gleichen Abend fand die Festfeier der Universität statt, am Vormittag des 21. jene der Concordia, am Nachmittag die erste Besichtigung und Erläuterung der am

Morgen entsiegelten Nachlaßpapiere Grillparzers in der Stadtbibliothek, am Abend die von der Stadt Wien veranlaßte Festaufführung von „Esther" im Burgtheater, der ein Prolog des Direktors und Chöre des Männergesangvereines vorangingen. Eine Grillparzer-Ausstellung im Städtischen Museum erneuerte die Erinnerung an jene von 1891. Nicht nur alle Wiener Blätter würdigten den Gedenktag in zahlreichen Aufsätzen, auch die Aufmerksamkeit der bedeutendsten Bühnen und Zeitungen ganz Deutschlands war von uns rechtzeitig auf ihn gelenkt worden. Wie in anderen Fällen, so erwies sich auch hier der Wert einer Vereinigung als einer Zentralstelle, von welcher Anregungen zur Pflege des Gedächtnisses großer Dichter ausgehen.

Da auf die Mitwirkung der Burgschauspieler, die am selben Abend stets an zwei, oft an drei Orten spielten, nicht mehr zu rechnen war, wurde beschlossen, die Veranstaltungen der Gesellschaft auf Vorträge von Gelehrten zu beschränken. Es wurde daher ein Abkommen mit dem Wissenschaftlichen Klub getroffen, dessen Präsident, Geh. Rat Ministerpräsident a. D. Dr. Max Vladimir Beck, seit 1916 auch dem Vorstand unserer Gesellschaft angehörte, und bestimmt, daß fortan in jeder Saison drei Vorträge im Saale des Klub (VI., Dreihufeisengasse 1) stattfinden und daß diese auch den Mitgliedern des letzteren frei zugänglich sein sollten[1]). Der erste dieser Abende (zugleich der letzte des 26. Vereinsjahres), am 18. Jänner 1923, brachte nach einer Ansprache des Klubpräsidenten einen Vortrag des gleichfalls im Jahre 1916 in unseren Vorstand kooptierten Präsidenten der Akademie der Wissenschaften, Hofrat Universitätsprofessor Dr. Oswald Redlich, über „Grillparzer und die Akademie der Wissenschaften". Das für 1918 versprochene 26. Jahrbuch erschien im März 1920 im unverminderten Umfang von zehn Druckbogen und enthielt Glossys „Beiträge zur Geschichte der Theater Wiens" für die Jahre 1821 bis 1830.

Am 29. November 1923 fand im Saale des Wissenschaftlichen Klub die 27. ordentliche Jahresversammlung statt. Sie be-

---

[1]) Vgl. Dr. W. Wurzbach, Der Wissenschaftliche Klub 1876 bis 1926 (in der Festschrift zum fünfzigjährigen Jubiläum des Klub, 42. Jahrgang der Monatsblätter), S. 53.

stimmte, daß das 27. Vereinsjahr wieder zwei Kalenderjahre (1. Juli 1923 bis 30. Juni 1925) umfassen sollte, daß der Mitgliedsbeitrag für diese zusammen mit 20.000 Kronen zu bemessen sei und daß in jeder Saison je drei Abende gemeinsam mit dem Wissenschaftlichen Klub veranstaltet werden sollten. Das 27. Jahrbuch werde im Dezember 1923 erscheinen, Redlichs Vortrag und die weitere Fortsetzung von Glossys Wiener Theatergeschichten bringen. Allerdings erschien es unmöglich, den Mitgliedern das Jahrbuch kostenlos zu liefern. Es konnte ihnen nur das Recht eingeräumt werden, dasselbe vom Amalthea-Verlag zum Vorzugspreis von 15.000 Kronen (bei Abholung), bezw. 18.000 Kronen (bei Zusendung) zu beziehen (der Ladenpreis betrug 30.000 Kronen). Von den 791 Mitgliedern des Jahres 1914 waren 1917 noch 754 treu geblieben, doch nahm die Zahl in der Folge rasch ab. Das 27. Jahrbuch erschien im Jänner 1924. Es enthielt den Vortrag Redlichs, an Stelle der beabsichtigten Fortsetzung von Glossys Theatergeschichte wurde jedoch zunächst eine Reihe kleinerer Studien und Abhandlungen verschiedener Verfasser veröffentlicht. Auch für den 28. Jahrgang, der unter denselben Bedingungen wie der 27. bald darauf im Amalthea-Verlag erscheinen sollte, waren solche kleinere Beiträge in Aussicht genommen. Die sechs Vorträge des 27. Vereinsjahres waren folgende: Am 29. November 1923 (zu Anzengrubers Geburtstag) Universitätsdozent Dr. Stefan Hock über „Anzengruber als Erzähler"; am 17. Jänner 1924 Universitätsprofessor Dr. Walter Küchler über „Esther bei Lope de Vega, Racine und Grillparzer"; am 6. März 1924 Universitätsdozent Dr. Herbert Cysarz über „Nord- und süddeutsches Barock"; am 27. November 1924 Universitätsprofessor Dr. Robert F. Arnold über „Das Schicksal im Drama"; am 15. Jänner 1925 Universitätsprofessor Dr. Emil Reich über „König Ottokars Glück und Ende", und am 5. März 1925 Hofrat Universitätsdozent Dr. Rudolf Payer-Thurn über „Grillparzers Bibliothek".

In die Reihen des Vorstandes, der zuletzt in der 25. Jahresversammlung vom 28. November 1914 auf drei Vereinsjahre gewählt worden war, hatte der Tod in dieser Zeit viele

schmerzliche Lücken gerissen. Im Jahre 1916 hatte die Grillparzer-Gesellschaft den Hingang ihres hochverdienten Obmannstellvertreters Geh. Rat Unterrichtsminister a. D. Dr. Gustav Marchet und des Schriftstellers Dr. Karl v. Thaler, ein Jahr später den des zweiten Obmannstellvertreters Geh. Rat Minister des Innern a. D. Dr. Max Wickenburg und des Rechtsanwaltes Dr. Edmund Weissel, 1920 den ihres Kassiers Rechtsanwaltes Dr. Adolf Daum und des Regierungsrates Jakob v. Winternitz, 1923 jenen des Schriftstellers Adam Müller-Guttenbrunn zu beklagen. Für Dr. Adolf Daum wurde noch im Laufe des Jahres 1920 dessen Kanzleinachfolger Rechtsanwalt Dr. Fritz Neumann kooptiert, zugleich mit ihm der damalige Präsident der Staatstheater, Dr. Adolf Vetter, etwas später (1922) Universitätsdozent Dr. Friedrich Kainz.

In der 28. ordentlichen Jahresversammlung, die am 26. November 1925 im Saale des Wissenschaftlichen Klub stattfand und das neue (28.) Vereinsjahr wieder auf zwei Kalenderjahre (1. Juli 1925 bis 30. Juni 1927) und den Mitgliedsbeitrag für diese mit zusammen 2 Schilling festsetzte, wurde nach elf Jahren (drei Vereinsjahren) der Gesamtvorstand neu gewählt. Geh. Rat Alexander Markgraf Pallavicini wurde wie bisher zum Obmann gewählt, zu Obmannstellvertretern der Präsident der Akademie der Wissenschaften Hofrat Universitätsprofessor Dr. Oswald Redlich und Ministerpräsident a. D., Präsident des Rechnungshofes Dr. Max Vladimir Beck, zum Schriftführer wie bisher Universitätsprofessor Doktor Emil Reich, zu Ausschußmitgliedern Hofrat Dr. Karl Glossy, Professor Ferdinand Gregori, Dr. Gerhart Hauptmann, Universitätsdozent Dr. Stefan Hock, Sektionschef a. D. Dr. Karl Kelle, Dr. Karl Graf Lanckoronski, Hofrat Universitätsprofessor Dr. August Sauer, Geh. Rat Universitätsprofessor Dr. Johannes Volkelt, die bereits früher kooptierten Mitglieder Universitätsdozent Dr. Friedrich Kainz und Rechtsanwalt Doktor Fritz Neumann und als neue Mitglieder Universitätsprofessor Dr. Walter Brecht, Universitätsprofessor Doktor Walter Küchler und Sektionschef Dr. Viktor

Prüger, Dr. Rudolf Meran, Christiane Thun-Salm und Hofrat Hugo Thimig traten in das Schiedsgericht über, in welches außerdem Minister a. D. Dr. Franz Klein, Sektionschef Dr. Adolf Vetter und nach Kleins Tode (1927) Universitätsprofessor Dr. Paul Kluckhohn berufen wurden. Zu Rechnungsprüfern wurden Rechtsanwalt Dr. Stefan Licht, Hofrat Dr. Rudolf Payer-Thurn und Rechtsanwalt Dr. Otto Weissel bestellt.

An den gemeinsam mit dem Wissenschaftlichen Klub veranstalteten Abenden sprachen: am 26. November 1925 Universitätsdozent Dr. Heinz Kindermann über „Romantik und Realismus"; am 14. Jänner 1926 Sektionschef Dr. Adolf Vetter über „Kultur und Civilisation" (mit Hinblick auf Grillparzers „Libussa"); am 4. März 1926 Universitätsprofessor Dr. Eduard Castle über „Ferd. Raimund und Toni Wagner" (nach neuen Dokumenten); am 25. November 1926 die seitdem leider verstorbene Universitätsdozentin Dr. Christine Touaillon über unser Ehrenmitglied Ferdinand von Saar; am 20. Jänner 1927 Universitätsdozent Dr. Alfred Orel über „Grillparzer und die Musik", und am 10. März 1927 Universitätsprofessor Dr. Walter Küchler über „Komik und Humor" (insbesondere bei Molière, Raimund und Nestroy). Das 28. Jahrbuch erschien, durch mannigfache Schwierigkeiten verzögert, erst im Herbst 1926 mit dem versprochenen Inhalt und wurde an die Mitglieder zu ermäßigtem Preise abgegeben. Ob ein 29. Band folgen könnte, erschien damals zweifelhaft und hing von der angestrebten Förderung durch das Unterrichtsministerium und von der Beteiligung der Mitglieder ab. Resigniert erklärte der Jahresbericht: „Die stattliche Reihe der 28 Bände mit ihren wertvollen Darbietungen bleibt jedenfalls ein dauerndes Monument unserer Vereinigung, für das wir Karl Glossy immerwährenden Dank schulden."

Das nächste (29.) Vereinsjahr, welches am 1. Juli 1927 begann und bis 30. Juni 1929 reichte, brachte verschiedene bemerkenswerte Veränderungen, die zum Teil schon in der 29. ordentlichen Jahresversammlung am 1. Dezember 1927 (im Saale der Politischen Gesellschaft) zur Sprache kamen. Der Mitgliedsbeitrag wurde damals wie bisher für sechs Abende mit 2 Schil-

ling festgesetzt. Dagegen wurde das Abkommen mit dem Wissenschaftlichen Klub, das sich wegen des frühen Beginnes der Vorträge (6 Uhr) und weil Rezitationen dort programmgemäß ausgeschlossen waren, auf die Dauer doch nicht als zweckdienlich erwies, gelöst und eine neues mit der Österreichischen Politischen Gesellschaft (Präsident Ministerpräsident a. D. Dr. Max Vladimir Beck) geschlossen. Im Saale der letzteren (I. Annagasse 5) sprachen nun am 1. Dezember 1927 Universitätsprofessor Dr. Emil Reich über „Grillparzers ‚Ein treuer Diener seines Herrn'"; am 14. Jänner 1928 Universitätsprofessor Dr. Paul Kluckhohn über „Grillparzer und Kleist"; am 25. Feburar 1928 Universitätsdozent Dr. Herbert Cysarz über „Österreichische Dichtung um 1900"; am 7. November 1928 Universitätsprofessor Dr. Alfred Orel über „Grillparzer und Schubert"; am 16. Jänner 1929 Universitätsprofessor Dr. Karl Völker über „Grillparzer und seine Stellung zur Religion und zur Kirche", und am 6. März 1929 Hofrat Universitätsprofessor Dr. Wolfgang Wurzbach über „Literatur und Zensur in Alt-Wien". Am 20. März 1929 trug Frau Lisa Michalek-Bernauer aus Grillparzers Werken vor.

Mit lebhaftem Bedauern nahm der Vorstand zur Kenntnis, daß im April 1928 Markgraf Alexander Pallavicini sich veranlaßt sah, die Stelle des Obmannes, welche er seit dem Jahre 1898 bekleidete, mit Rücksicht auf sein vorgeschrittenes Alter und seine Gesundheit sowie den Umstand, daß er nur einen kleinen Teil des Jahres in Wien verbringe, niederzulegen, und daß zur selben Zeit auch Universitätsprofessor Dr. Emil Reich von der Stelle des Schriftführers, die er seit der Gründung der Gesellschaft, seit 39 Jahren, innehatte, zurücktrat. Der Vorstand sprach beiden Herren für ihre langjährige, verdienstvolle und erfolgreiche Tätigkeit seinen innigsten Dank aus und begrüßte es mit Genugtuung, daß sie sich bereit fanden, auch weiterhin im Ausschuß zu verbleiben. Obmannstellvertreter Ministerpräsident a. D. Dr. Max Vladimir Beck übernahm bis zur Wahl eines neuen Obmannes die Leitung der Gesellschaft. Als Schriftführer wurde noch im April 1928 der ehemalige Generalsekretär des Wissenschaftlichen Klub,

Hofrat Universitätsprofessor Dr. Wolfgang Wurzbach kooptiert, der sich bereits in früheren Jahren als Mitarbeiter des Jahrbuchs wiederholt betätigt hatte. Am 7. November 1928 fand im Saale der Politischen Gesellschaft eine außerordentliche Jahresversammlung statt, in welcher der bisherige erste Obmannstellvertreter, Hofrat Universitätsprofessor Dr. Oswald Redlich, Präsident der Akademie der Wissenschaften zum Obmann und an seiner Stelle Hofrat Dr. Karl Glossy zum ersten Obmannstellvertreter gewählt wurden. Da Hofrat Universitätsprofessor Dr. August Sauer im Jahre 1926 gestorben war, waren drei Ausschußmandate frei, für welche 1928 Universitätsprofessor Dr. Paul Kluckhohn (bisher Mitglied des Schiedsgerichtes), Dr. Hugo Beran, Direktor der Bundesrealschule im 20. Bezirk, und Hofrat Dr. Otto Rommel, Direktor der Bundeserziehungsanstalt im 13. Bezirk, kooptiert wurden. An Stelle des 1928 verstorbenen Professors Ferdinand Gregori wurde Rechtsanwalt Dr. Otto Weissel (bisher Rechnungsprüfer) kooptiert. Die definitive Wahl der fünf kooptierten Vorstandsmitglieder kann erst in der ordentlichen Jahresversammlung des Jahres 1929 erfolgen.

Seit dieser Zeit war das Bestreben des Vorstandes darauf gerichtet, die Gesellschaft, deren Mitgliederzahl auf 102, deren Vermögen auf ein Minimum gesunken war, zu heben und zu stärken. Die erwähnte außerordentliche Jahresversammlung vom 7. November 1928 setzte den Mitgliedsbeitrag für 1928/29 mit 4 Schilling (für Lehrpersonen an Mittel-, Haupt- und Volksschulen mit 3 Schilling, für Studierende mit mindestens 2 Schilling) fest. Zum Zwecke der Werbung neuer Mitglieder wurde anfangs 1929 durch die Kanzlei der Österreichischen Politischen Gesellschaft, die jetzt die Geschäfte der Grillparzer-Gesellschaft besorgt, ein Zirkular in 1200 Exemplaren versendet und zugleich durch Zeitungsnotizen die Aufmerksamkeit weiterer Kreise auf unsere Tätigkeit gelenkt. Durch diese Bemühungen wuchs die Zahl der Mitglieder bis 1. Juni 1929 auf 213, also auf mehr als das Doppelte[2]), und da sich dank den uns gewährten Sub-

---

[2]) Sie beträgt derzeit (15. Oktober 1929) 245.

ventionen des Bundesministeriums für Unterricht (800 Schilling) und der Gemeinde Wien (500 Schilling) die Finanzlage der Gesellschaft erheblich besserte, konnte nun auch an die Herausgabe des 29. Jahrbuches gedacht werden. Im Juni 1929 kam ein neues Übereinkommen mit dem Amalthea-Verlag zustande, demzufolge die Gesellschaft für ihre Mitglieder eine beliebige Zahl von Exemplaren zum Preise von 6 Schilling bezieht und die Honorierung der Beiträge übernimmt, während der Verlag die Kosten des Druckes und der Versendung trägt. Im Buchhandel ist das Jahrbuch nur zu erhöhtem Preise erhältlich. Das 29. Jahrbuch bringt außer dem Abdruck der drei oben erwähnten Vorträge der Professoren Kluckhohn, Orel und Völker eine Anzahl von neuen Abhandlungen und weitere Beiträge Glossys zur Wiener Theatergeschichte.

Es ist die Absicht des Vorstandes, diese intensive Tätigkeit im Interesse der Gesellschaft auch weiterhin fortzusetzen, die Werbeaktion im kommenden Winter mit erneuter Energie aufzunehmen und so zu bewirken, daß die Grillparzer-Gesellschaft der Mittelpunkt bleibe, um den sich alles schart, was für Grillparzer, sein Lebenswerk und für die österreichische Dichtung seiner und unserer Zeit eintritt.

Dem Vorstand der Grillparzer-Gesellschaft gehörten am Schlusse des 29. Vereinsjahres (30. Juni 1929) an:

Obmann: Hofrat Universitätsprofessor Dr. Oswald Redlich, Präsident der Akademie der Wissenschaften.

Obmannstellvertreter: Hofrat Dr. Karl Glossy und Ministerpräsident a. D. Dr. Max Vladimir Beck, Präsident des Rechnungshofes.

Schriftführer: Hofrat Universitätsprofessor Doktor Wolfgang Wurzbach.

Kassier: Rechtsanwalt Dr. Fritz Neumann.

Mitglieder: Dr. Hugo Beran, Direktor der Bundesrealschule im 20. Bezirk; Universitätsprofessor Doktor Walter Brecht (München); Dr. Gerhart Hauptmann (Agnetendorf); Universitätsdozent Dr. Stefan Hock; Universitätsdozent Dr. Friedrich Kainz; Sektionschef a. D. Dr. Karl Kelle; Universitätsprofessor Dr. Paul

Kluckhohn; Universitätsprofessor Dr. Walter Küchler (Hamburg); Dr. Karl Graf Lanckoronski; Alexander Markgraf Pallavicini; Sektionschef Dr. Viktor Prüger; Universitätsprofessor Dr. Emil Reich; Hofrat Dr. Otto Rommel, Direktor der Bundeserziehungsanstalt im 13. Bezirk; Geh. Rat Universitätsprofessor Dr. Johannes Volkelt (Leipzig); Rechtsanwalt Dr. Otto Weissel.

